Héctor Velarde

HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

fce

BREVIARIOS

Héctor Velarde (Lima, Perú, 1898-1989) realizó estudios en Europa y participó en proyectos arquitectónicos en los Estados Unidos. De vuelta en Perú, en 1928, impartió cátedra en la Universidad Nacional de Ingeniería, en la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Universidad de Lima. Después de publicar diversos artículos y libros relacionados con su cátedra, en 1943 Daniel Cosío Villegas, fundador del Fondo de Cultura Económica, le encomendó la escritura de *Arquitectura peruana;* a partir de esa década y hasta su muerte la actividad profesional de Velarde fue incesante, por ello es considerado uno de los arquitectos latinoamericanos más influyentes del siglo XX.

BREVIARIOS
del
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

17
HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Historia de la arquitectura

por

HÉCTOR VELARDE



Primera edición, 1949
Decimotercera reimpresión, 2012
Primera edición electrónica, 2016

Dibujos a pluma: Ricardo Malachowski B.

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México

Comentarios:
editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672



www.fondodeculturaeconomica.com

ISBN 978-607-16-3874-8 (mobi)

Hecho en México - *Made in Mexico*

INTRODUCCIÓN

Un resumen de la historia de la arquitectura, tan extremadamente sintético como el que se pretende hacer en este Breviario, requiere grandes limitaciones y silencios que el lector sabrá perdonar. Hemos querido, ante todo, acentuar los ejes principales sobre los que se establece, con absoluta unidad, la historia de la arquitectura en Occidente, destacar sus más luminosas líneas de influencia en las diversas y básicas etapas de su evolución hasta llegar, como en un proceso natural y continuo, a nuestra arquitectura actual. Los aspectos arquitectónicos que están fuera de esos ejes principales, libres de esas líneas de influencia, cuyo espíritu y ritmo evolutivo es otro, como los de China, Japón o India, los hemos considerado en esta rapidísima exposición ajenos al arte que, con el paso de los siglos, se ha desarrollado como una constante y sólida encarnación de la cultura occidental.

En cuanto a la prehistoria sólo diremos de ella que el hombre de la era neolítica, el de la Edad de Piedra, colocó muy hondo los cimientos de todas las arquitecturas con su maravilloso y primer sentido del orden y de lo eterno. Fuera de sus chozas, nidos naturales y perfectos, regidos por leyes biológicas, apareció lo trascendente y simbólico, lo que puso realmente a la arquitectura en marcha, el deseo del hombre de ser inmortal y su afán de expresarlo por medio de monumentos inconmovibles; templos levantados con enormes bloques verticales y horizontales como los enigmáticos y soberbios pórticos celtas de Inglaterra; tumbas llamadas *dólmenes* o *crómlech,* cámaras de piedra formadas por grandes losas planas y suspendidas como mesas, y que se encuentran tanto en Saboya como en la India; obeliscos o menhires, primeras y toscas columnas que se alzaban aisladas e imponentes como signos de eternidad o se colocaban en interminables hileras indicando ordenaciones misteriosas. Menhires como el monolito de Locmariaquer, de 19 metros de altura y 260 toneladas de peso, hileras enormes como las de Carnac en Bretaña.

Esos monumentos megalíticos surgieron del espíritu del hombre primitivo que se abismaba en la oscuridad de lo desconocido o se iluminaba con la luz del universo. De ahí esa secreta correspondencia y similar brillo con las remotas construcciones pétreas de Europa celta o micénica, de África Mediterránea, de toda Asia, de Oceanía y de América, donde las ruinas solitarias de Tiahuanaco parecen dirigirse al sol con igual gesto y lenguaje que los trilitos de Stonehenge en Salisbury. Es el mismo hombre que nace con una misma arquitectura de esperanza y de piedra.

I

ANTIGÜEDAD

LA ARQUITECTURA, cuanto más remota, adquiere mayores caracteres de intensa comunión, simple y directa, con el hombre y la naturaleza. Si esos caracteres se coordinan en unidades constructivas que puedan seguirse sucesivamente en el tiempo y en determinados lugares, la arquitectura se define y nos abre las puertas de la historia.

En este caso están, como fondo denso y lejano en el cuadro evolutivo de la civilización occidental, las arquitecturas de Egipto y de Mesopotamia. Ellas se asoman, desde un principio, monumentales y luminosas, dejando atrás lo incógnito y oscuro de su prehistoria.

Comencemos por la arquitectura considerada más antigua: la egipcia.

1. EGIPTO

Lo profundo, original y grandioso de la arquitectura egipcia surge como un brote inmenso, natural y lento de su vasto y maravilloso suelo. Los dominios de esta arquitectura se extienden a orillas del Nilo, desde el Mediterráneo hasta los montes de Nubia; es una faja estrecha, un larguísimo oasis vivificado periódicamente por las inundaciones del río y limitado por enormes desiertos a ambos lados. El clima es benéfico, suave, seco, sin transiciones bruscas. Su ciclo es claro y el sol intensamente brillante. Las ciudades se agrupan al borde del río sagrado que las hace florecer. Esa naturaleza de paz, que fecunda la tierra cada año con ritmo preciso, que aprisiona la vida entre inmensos horizontes de arena y la hace pasar pausada y eternamente en el curso majestuoso de las aguas del Nilo, le imprime al hombre el sentido de la divinidad, de lo infinito, de lo que no debe acabar nunca; su sentimiento religioso es hondo e innato; piensa durar indefinidamente y crea formas simples, enormes y sólidas que puedan cobijar y proteger para siempre sus restos mortales. Éste es el secreto de toda la arquitectura egipcia. Arquitectura religiosa, esencialmente simbólica, que sintetiza las formas de la naturaleza como para detenerlas definitivamente. En Egipto sólo hallamos tumbas y templos, monumentos aislados o unidos en colosales conjuntos. La casa, el palacio, eran lo pasajero: no fueron hechos para durar y de ellos no quedan sino escasos vestigios.

Los materiales de construcción, la arcilla de su extenso suelo, fértil y ribereño, y la magnífica piedra de sus canteras, gredas, calizas, granitos y pórfidos, acentúan aún más estos caracteres de amplitud y solidez arquitectónica. La madera, escasa e inadecuada para estructuras de importancia, pues sólo había delgados y flexibles sicomoros y bambúes, se empleaba, sobre todo, en la habitación, en obras ejecutadas en barro, adobe y ladrillo; no intervenía en las edificaciones de importancia funeraria o sagrada. La

ausencia de maderamen, de cerchas y andamiajes de consideración, imprime a la arquitectura pétrea un ritmo pausado y una gran macicez. Los elementos de esta arquitectura son pocos y sencillos: el muro y el pórtico adintelado.

El muro es un talud, perfil adecuado a la poca resistencia del terreno, generalmente de profundidad fangosa, y lo corona una cornisa, muy característica, formada por una elegante garganta que nace en una moldura circular, el rodón, y termina en un filete liso y fino. Estos perfiles parecen ser originarios de formas arcillosas primitivas que, por tradición, perduran en la arquitectura de piedra. Los pórticos están constituidos por gruesas columnas o pilares prismáticos y muy próximos que sostienen vigas monolíticas. Los techos se construyen con losas de piedra colocadas directamente sobre los dinteles y cabezas de muro. A veces, aparece la bóveda, pero no radial ni con dovelas, sino hecha por simple superposición escalonada de bloques e imitando generalmente, en su acabado, estructuras leñosas. Los vanos son igualmente adintelados y casi siempre tienen una grácil forma trapezoidal.

Al estudiar los tipos de monumentos en los diferentes periodos de la historia egipcia veremos, hasta donde nos sea posible en este Breviario, la diversidad ornamental de ellos, que es de una riqueza infinita y de una admirable ejecución.



FIGURA I.1. *Pórtico egipcio.*

Se buscaba lo estable, lo estático, y los egipcios emplearon el triángulo, la única forma geométrica indeformable, no sólo como un trazo regulador, sino como forma y contorno, llegando a materializarlo en lo piramidal de sus tumbas reales.

Al monarca, al faraón, se le consideraba como un dios paternal y absoluto, y hubo muchos dignos de esa creencia por su magnanimidad y grandiosos trabajos. Ni la mano de obra ni el tiempo tenían valor ante el sentido de eternidad; sólo así se explica la realización de esos monumentos extraordinarios, algunos de los cuales aún podemos admirar después de más de 6 000 años de erigidos.

No debemos creer que sólo existía una expresión de arte colosal y grave. Ésa fue, sobre todo, la expresión arquitectónica que, por su índole, se orientó hacia los templos, tumbas y oratorios reales. Había un arte popular que, en la habitación corriente, en la pintura y pequeña escultura, aparece lleno de movimiento, frescor y encanto; era la vida

del oasis la que se reproducía con brillante naturalidad y colorido. Esto se encuentra en muchas pinturas murales, bajorrelieves y estatuillas que pueblan los santuarios y las tumbas.

Es notable, igualmente, la suavidad de contornos y perfiles, la representación abundante de aves y de flores, de mujeres con expresión sonriente, de lo grácil y amable ejecutado con gusto y precisión extremos. Parece como si la serena felicidad que nos revela este aspecto del arte egipcio hiciese parte de su propia e ingenua seguridad de una vida imperecedera.

La evolución de la arquitectura en Egipto puede dividirse en cuatro grandes periodos; ellos comprenden sus 31 dinastías históricas en el curso de 5 000 años.

Periodo del Antiguo Imperio, que comienza el año 3180 a. C. y termina el 2100 a. C. Es "el periodo menfítico"; Menfis fue entonces la capital del imperio. Sus centros principales eran Menfis, Gizeh, Sakkarah, Heliópolis. Allí se encuentran los primeros monumentos de la arquitectura egipcia: mastabas y pirámides reales.

Periodo del Imperio Medio, que comprende desde la XI hasta la XVII dinastía; de 2100 a. C. hasta 1580 a. C., con la invasión de los hicsos o reyes pastores; tribus orientales que dominaron el bajo Egipto. La capital se trasladó a Tebas; de ahí la frecuente denominación de *primer periodo tebano*. Durante este periodo se realizaron obras de gran importancia en Luxor, Abidós y Beni-Hassan, siendo de la mayor trascendencia la fundación del Gran Templo de Ammón en Luxor.

Periodo del Nuevo Imperio, que es el del apogeo del arte egipcio. Su duración, de 1580 a. C. a 1090 a. C., comprende desde la XVIII dinastía hasta la XX dinastía. Una vez liberado el país del invasor su resurgimiento es grande y llega al más alto grado de creación arquitectónica; se construyeron el gigantesco conjunto de templos de Karnak y los colosos de Isambul. Tebas fue la capital del Bajo y del Alto Egipto. Los centros de mayor interés son Karnak, Luxor, Abidós, Medimet-Abú, Dar-el-Baheri, Abu Simel, Elefantina, etcétera.

Durante la segunda mitad de este periodo, las luchas intestinas, el dominio de Nubia, las invasiones asirias y, por último, la conquista de los persas, detuvieron prácticamente las grandes realizaciones arquitectónicas. El arte egipcio no se alteró mayormente en su invariable unidad de estilo al contacto de los conquistadores; asirios y persas fueron en cambio profundamente influidos por él, como lo veremos en la arquitectura de esos pueblos.

La dominación persa comprende las últimas dinastías, de la XXVI a la XXXI. La capital es Sais. Fue la época de arte egipcio llamada *saítica* que tuvo un particular encanto de finura y elegancia, sobre todo en la pequeña estatuaria.

Periodo Ptolemaico, que principia en 332 a. C. con Ptolomeo I, uno de los generales de Alejandro el Grande, y termina con la conquista romana, el año 30 a. C. Egipto se transformó en una floreciente colonia griega y su arquitectura tiene un notable renacimiento. El arte griego llega a darle a sus monumentos un sello particular que, aunque tenue, es muy característico por su esbeltez, algunas nuevas disposiciones y

creación de formas. En este periodo se levantan magníficos templos en Denderah, Edfú y Filae.

Veamos ahora cuáles son los principales tipos característicos de esta arquitectura primera que se conservó sin mayores variaciones de forma y estilo a través de 50 siglos. Los monumentos pueden dividirse en dos grandes grupos: tumbas y templos. Dejaremos, para finalizar, las pocas consideraciones que debemos hacer sobre la arquitectura utilitaria.

Las tumbas se clasifican en mastabas, pirámides reales e hipogeos.

Las *mastabas* son, posiblemente, las tumbas más antiguas después de los túmulos con pozos funerarios de épocas prehistóricas. Se construían aisladamente, en hileras, formando inmensos cementerios que, en realidad, se consideraban como ciudades donde la vida había quedado eternamente retenida. Las necrópolis de Menfis en Gizeh y la de Sakkarah son las más importantes. Estas tumbas características del Antiguo Imperio tienen la forma de un tronco de pirámide, chato, de base rectangular y alargada. Sus gruesos muros inclinados y sus techos planos hacen pensar en que estas construcciones de piedra eran como idealizaciones geométricas de los montículos de arcilla y pedruscos que se levantan sobre las primitivas fosas mortuorias adquiriendo el talud propio de dichos materiales. Esta impresión de síntesis y cristalización geométrica de las formas naturales y sistemas primitivos de construcción, tanto arcillosos como pétreos, es constante en los monumentos egipcios.

Las mastabas se dividían interiormente en tres partes: la cámara exterior para las ofrendas dedicadas al "Ka" o doble del difunto; la cámara interior, secreta, que contenía sus retratos —generalmente compuesta por una galería con pequeños recintos adosados —, y la cámara mortuoria subterránea donde se depositaba el sarcófago. En algunas mastabas, como la de Thi en Sakkarah, los muros de la primera cámara son de un enorme valor artístico y documental por la riqueza y variedad de sus relieves, que describen la vida del difunto y las costumbres de la época.

Las *pirámides* eran tumbas reales; aparecían como colinas de piedra en el desierto, reverberantes al sol por el pulido y lustre de sus caras de granito. Las principales se encuentran agrupadas en la necrópolis de Gizeh. Las más famosas son las de la IV dinastía: las de Keops, Kefrén y Micerino. Son monumentos típicos del Antiguo Imperio, aunque se encuentran algunos cuantos ejemplos posteriores. Ciertas pirámides son escalonadas como en Sakkarah o presentan sus paramentos en línea quebrada como en Deschur. Una entrada alta y secreta conduce por un estrecho corredor a la galería principal de la pirámide que asciende hasta su centro donde se encuentra la cámara mortuoria del faraón. En la Gran Pirámide, la de Keops —144 metros de altura— el sepulcro llamado *de la reina* se halla igualmente al centro de la gigantesca tumba pero a un nivel inferior. Otros profundos corredores parecen haber sido hechos para disimular aún más los secretos caminos hacia los sarcófagos reales, junto a los que se guardaban verdaderos tesoros. Estas precauciones las vemos aparecer igualmente en las mastabas, con la figuración de puertas falsas, interrupción de accesos por medio de gruesas lápidas y estrechez de pasajes para llegar a la celda donde se guarda la momia. La protección del

cuerpo del difunto era como prolongar su vida; al conservarse el cuerpo, el doble, el “Ka”, podía libremente salir y entrar en su terrestre envoltura. Los canales que se observan en la pirámide de Keops, y que parecen ser vías de ventilación de la cámara funeraria, bien podrían ser igualmente los conductos previstos para las salidas del doble. El temor de que cediera el techo monolítico de la cámara real llevó a los constructores de esta pirámide a la increíble precaución de superponer espaciadamente cinco monolitos más con idéntica función. El admirable trabajo de sillería, que presenta con frecuencia bloques de cuatro y cinco metros de largo, no deja de estar íntimamente ligado con esta constante precaución de solidez y hermetismo.

Las pirámides no eran monumentos aislados, formaban parte de un todo que consistía en un templo algo distante para el culto del monarca divinizado —principio y base de los grandes templos posteriores—, luego una galería cerrada o “dromos” que le comunicaba con el sepulcro exterior al pie de la pirámide y donde se reproducía al doble o estatua del difunto y, por último, la gran pirámide que dominaba todo el conjunto. Se ha podido establecer que las pirámides de Abusir presentaban estas disposiciones y que el Templo de la Esfinge, cerca de la pirámide de Keops, no era otra cosa que el sepulcro exterior de este faraón. Como puede observarse, la analogía con los diferentes compartimientos de las mastabas no puede ser más elocuente. Tanto la orientación de las pirámides como la de las mastabas se hacía ritualmente; las pirámides de Gizeh orientan sus lados matemáticamente hacia el norte magnético.

Las *tumbas hipogeas* eran los sepulcros labrados en la roca cuyos tipos característicos corresponden al Medio y Nuevo Imperio. Los hipogeos más célebres de la “primera edad tebana” son los que se extienden horizontalmente a lo largo del zócalo de las colinas de Beni-Hassan. Son 39, de idéntica forma, y abren sus calados pórticos como arquitectónicos boquerones de mina. Las dos columnas del pórtico, que sostienen la techumbre de piedra formada por el cerro, tienen un tipo extrañamente parecido al de las columnas griegas dóricas; de allí su denominación de *protodóricas*. Se trata más bien de una coincidencia de formas separadas por 1 000 años que de un posible origen del soporte dórico. En el eje central de este pórtico se halla la entrada del hipogeo propiamente dicho: la cámara del doble con cuatro columnas del mismo estilo que las exteriores y que sostienen la bóveda del recinto. La bóveda, como toda la arquitectura de la tumba, simula una estructura de madera. Siguiendo el mismo eje, al fondo, se encuentra la cámara mortuoria en una profunda y pequeña celda. La modalidad de estos sepulcros, si bien es genuinamente egipcia por su disposición interior, no lo es tanto por su fingida arquitectura de madera en un país donde este material es tan escaso. Es de suponer que en las tumbas de Beni-Hassan haya habido influencias artísticas de otras procedencias. Entre las tumbas más notables del periodo está la de Numotep, de la XII dinastía.

Los segundos ejemplos de tumbas labradas en la roca pertenecen ya al Nuevo Imperio; son los hipogeos reales de Tebas. Éstos no presentan aspecto exterior alguno, pues sus entradas están completamente ocultas entre los flancos de las colinas del valle del Abidós. Consisten en estrechas galerías subterráneas que llegan a tener, a veces, más

de 200 metros de largo. La montaña natural parece remplazar a las pirámides. Una serie de corredores y cámaras rituales se sucede hasta llegar a la misma sepultura real. La riqueza ornamental de los muros es muy grande y trata en general de escenas mitológicas y legendarias. Un ejemplo clásico de estos hipogeos lo tenemos en la tumba de Tut-ank-Amen (1400 años a. C.) en la que se encontró un tesoro de arte y documentación.



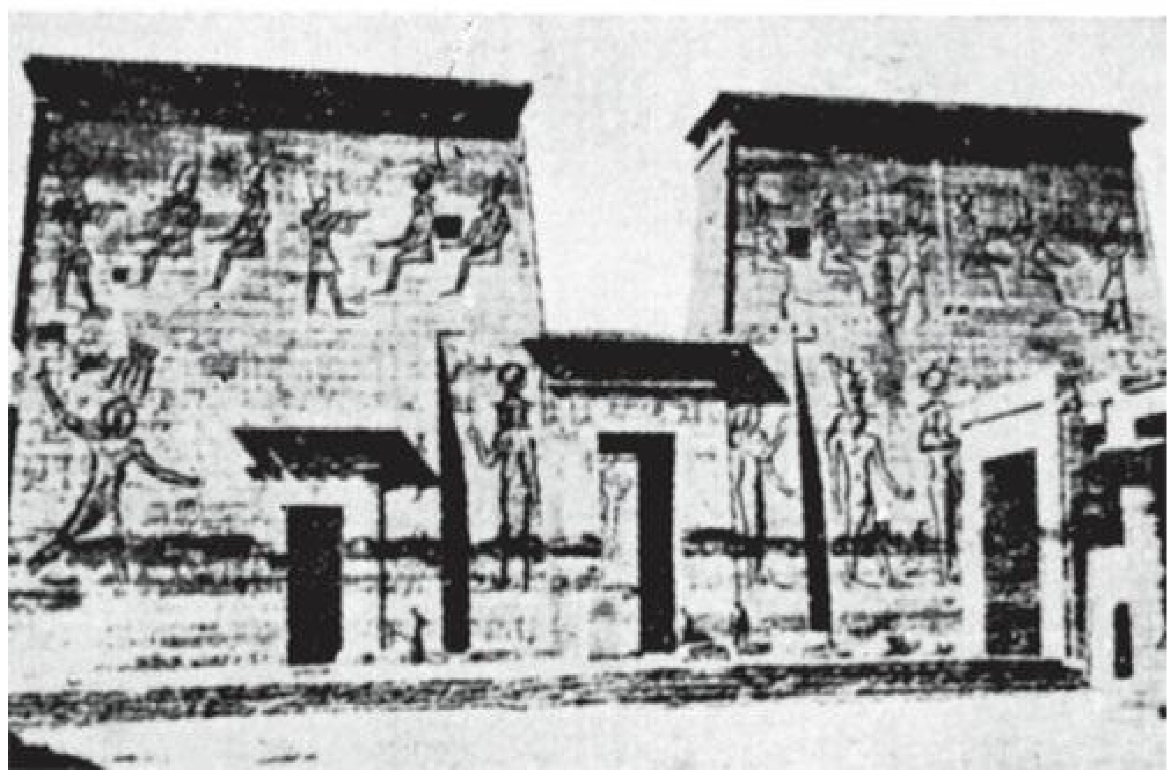


LÁMINA I.1 arriba: *Trilitos circulares de Stonehenge (Inglaterra);* abajo: *Pilón de entrada del templo de Isis en Filae.*

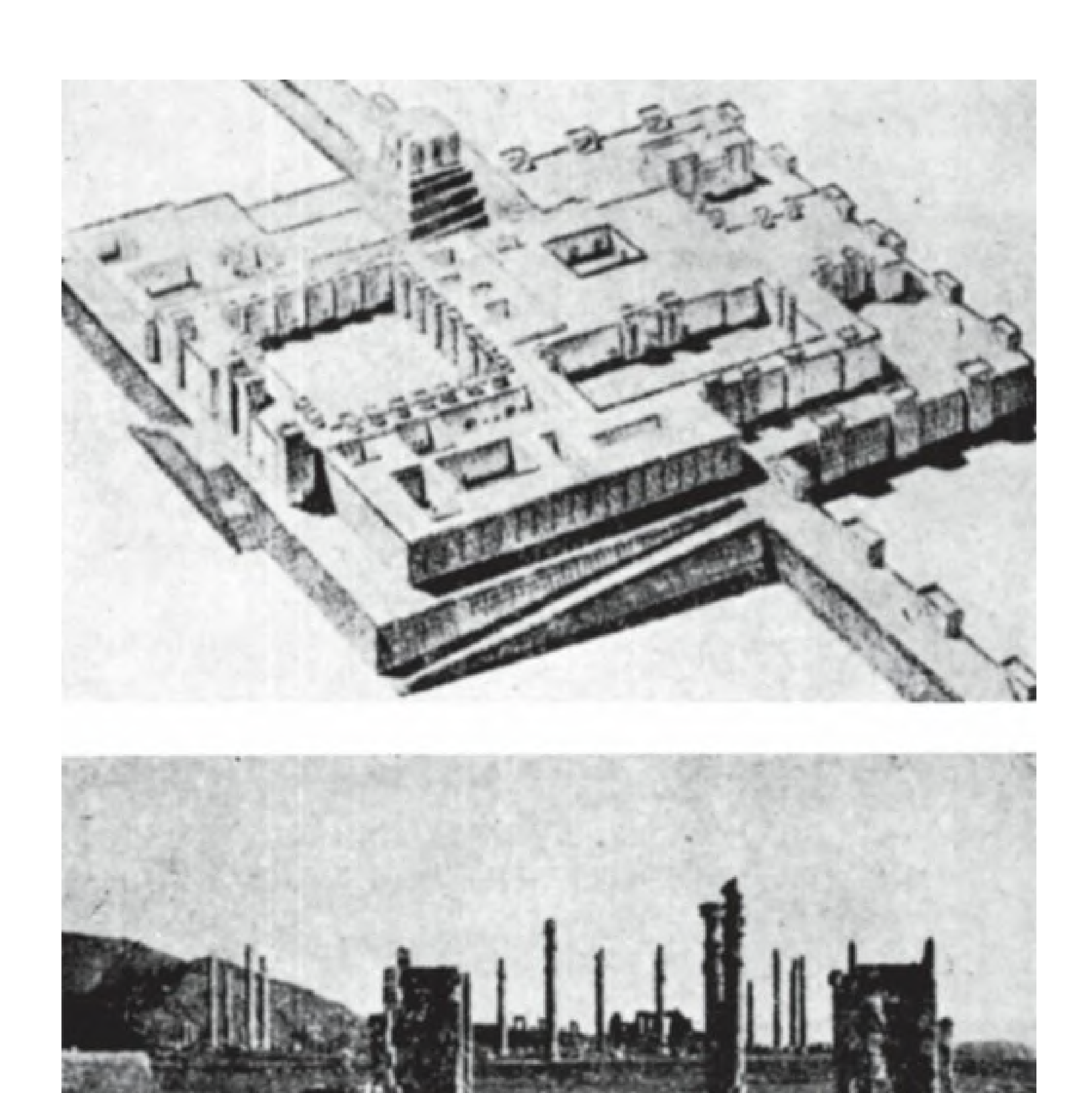


LÁMINA I.2. arriba: *Reconstrucción del palacio de Sargón, en Korsabad;* abajo: *La terraza de Persépolis, con los Propileos de Jerjes en primer término.*

Al tratar de las pirámides reales hemos visto que éstas formaban parte de un conjunto en el que existía un templo de culto al monarca. Las restauraciones de las ruinas de Abusir indican que estos edificios se construían cerca del río y comprendían, en lo esencial, un pórtico de entrada, un patio abierto rodeado por columnas, un santuario y una galería cerrada que conducía a la pirámide. Esta disposición, según un eje longitudinal que parece prolongarse indefinidamente, se estableció desde esos primeros oratorios para culminar, en el Nuevo Imperio, en los grandiosos templos de Luxor y Karnak.

En la época del Imperio Medio el santuario parece aislarse más del sepulcro como en el templo de Mentustep en Abidós, en que una pirámide simbólica está rodeada por dos inmensos y escalonados pórticos de pilares prismáticos. La pirámide es como el recuerdo de la tumba del faraón que queda, distante, en las entrañas de la tierra. El templo aparece solo y, aunque se trata aún de un monumento funerario, se destaca ya su función aislada de adoratorio.

En el Nuevo Imperio se encuentran templos funerarios de este carácter, entre ellos, el de Deir-el-Bahari, con sus inmensas terrazas escalonadas y labradas en la roca. Fue la adoración a los dioses de Tebas, Ammón, Kohns y Mut, en aquel periodo de apogeo, lo que llevó al templo a su forma más grandiosa y ya independiente de las sepulturas reales. Los monarcas ofrecían a la divinidad estos colosales monumentos como expresiones de su propia piedad y gloria. No eran templos abiertos para el pueblo. Sólo los faraones, sacerdotes y dignatarios penetraban en ellos para rendir culto a la divinidad en pomposas ceremonias y procesiones.

Estos templos se agrupaban en Tebas, en las llanuras ribereñas de Luxor y Karnak, y forman, hasta hoy, uno de los conjuntos arquitectónicos más importantes del mundo. Todos ellos son del mismo tipo general, variando sus proporciones, ornamentación y aplicación de elementos que, en algunos casos, son repetidos por diferentes faraones en un mismo templo. El ejemplo que se considera perfecto por su unidad es el pequeño templo de Kohns en Karnak. Presenta en forma muy clara las divisiones esenciales de estos monumentos: una entrada central flanqueada por dos grandes macizos o *pilonos* de forma trapezoidal, coronados por la característica cornisa de garganta, luego, un atrio o patio abierto con pórticos de columnas a los costados, y al fondo, la parte más importante del templo, la sala hipóstila, compuesta por un corredor central y por recintos laterales con gruesas columnas que sostienen la techumbre pétrea. Por último, siguiendo el mismo eje longitudinal de simetría, el santuario, rodeado de cámaras y corredores para el culto. Toda la disposición parece tener un sentido simbólico, es como el curso del Nilo que lleva en línea recta a lo eterno. Conforme se avanza, la altura de las diferentes partes del templo es cada vez menor, como indicando un límite misterioso. La sala hipóstila es como la figuración de un oasis de papiros y lotos que se hubiesen transformado en gigantescas columnas; la absoluta oscuridad en sus extremos parece sugerir lo desconocido del desierto.

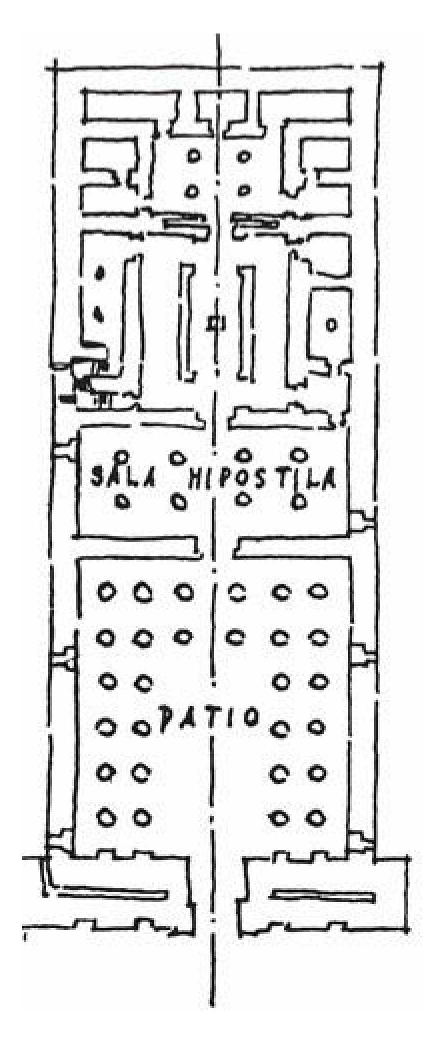


FIGURA I.2. *Plano del templo de Kohns.*

En algunas salas hipóstilas se representan las ondas del Nilo en los zócalos de los muros, y aves y astros luminosos en las losas de los techos. La más famosa es la del gran Templo de Ammón en Karnak, con su galería central de 12 columnas campaniformes de 21 metros de altura y con sus recintos laterales poblados por un nutrido bosque de 314 columnas que abarcan una superficie de más de 4 000 metros cuadrados. El hombre no ha podido realizar nada semejante desde entonces, con tal sentido de natural grandeza. El templo (1550-323 a. C.) tiene seis paredes de pilonos que se suceden desde su inmenso atrio de entrada y una infinidad de agregados llevados a cabo por diferentes faraones. Entre éstos los más célebres, por ser los constructores de la sala hipóstila, son Seti I y Ramsés II. Las salas hipóstilas egipcias crean uno de los sistemas de iluminación más importantes en la historia de la arquitectura: la iluminación superior y lateral que veremos después en las naves de las basílicas latinas y primitivas iglesias cristianas.

Otros templos de similar disposición son los de Amenofis III en Luxor, dedicado a la tríada tebana, Ammón, Khons y Mut, y que se comunica con el gran Templo de Karnak por una avenida de esfinges; el de Seti I en Abidós con sus siete santuarios abovedados por medio de hiladas de piedra escalonadas; y, luego, los del mismo tipo pero ya ptolomaicos, como los de Edfú y Filae.

Hemos hablado de la disposición general de templos, cuyos modelos surgen soberbios desde principios de la época tebana, pero poco hemos dicho acerca de su aspecto exterior. Éste era mezcla de religioso y marcial, con sus pilonos herméticos y cubiertos de figuraciones policromadas y labradas hondamente en la piedra, sus caminos superiores de ronda, sus banderolas que se colocaban en largos mástiles y sus obeliscos que se erguían frente a cada pilón para relatar, en sus jeroglíficos, la historia y hazañas de los constructores reales.

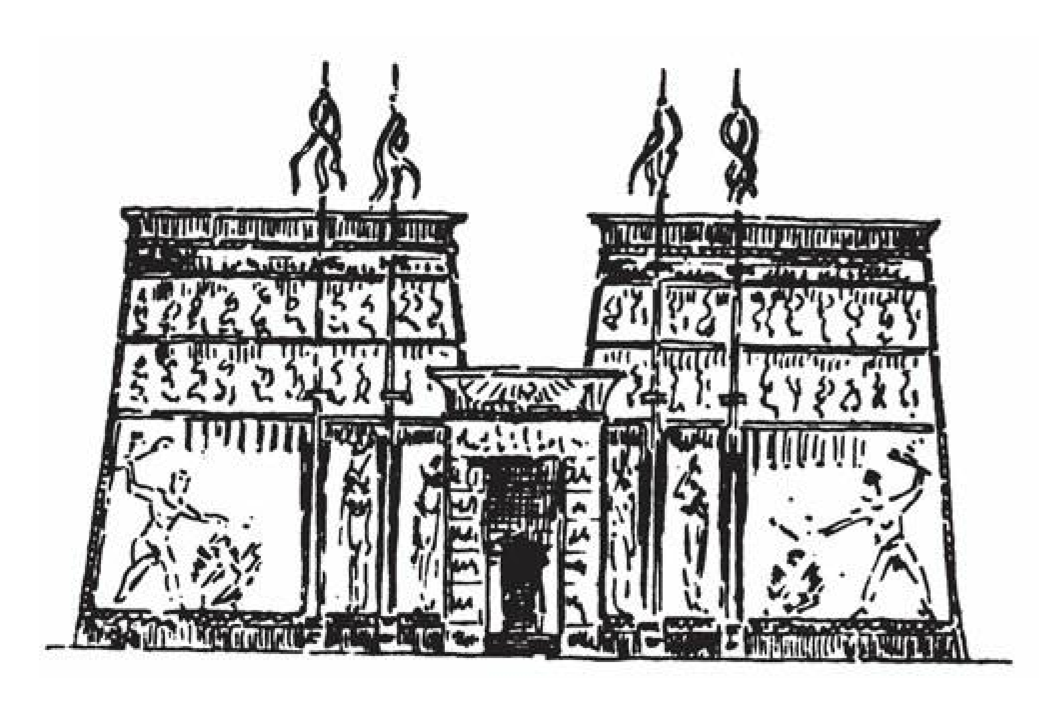


FIGURA I.3. *Templo egipcio.*

Hacia fines del Nuevo Imperio se encuentran en el Alto Nilo, como símbolo de poderío frente a las subyugadas tribus nubias, los templos hipogeos de Ramsés II en Abu Simbal. Allí los pilonos fueron remplazados por estatuas gigantescas del faraón, labradas en lo alto de las paredes graníticas de la montaña. En el mayor de estos templos figuran cuatro idénticos colosos de 30 metros de altura que parecen dominar, impasibles, el curso del Nilo. Una galería con cariátides de Osiris se profundiza en la roca y conduce al santuario de este templo votivo.

Pasado el Nuevo Imperio, la época saítica no deja en la arquitectura obras notables; es preciso esperar a los conquistadores griegos, considerados como salvadores y divinizados por los egipcios, para poder admirar, nuevamente, durante dos siglos (332-130 a. C.) una producción artística y arquitectónica digna de los mejores periodos anteriores.

El periodo ptolomaico constituye un verdadero renacimiento de la monumentalidad egipcia. Si bien se respetan, en general, las formas tradicionales de los templos, éstos no dejan de ser animados por un nuevo espíritu que los hace florecer con un encanto y frescura particulares. Las proporciones son más esbeltas y la molduración más fina, los recintos más abiertos y la composición, en el conjunto del templo y en su ornamentación,

se hace con mayor libertad. Se introdujeron algunas modificaciones características; la entrada de las salas hipóstilas adquiere una verdadera fachada en forma de pórtico con columnas, éstas van unidas en su parte baja por un murete a manera de baranda, luego se abren al centro formando una portada que podríamos llamar barroca por su carácter puramente ornamental y por su interrumpida y cortada molduración superior. Los templos de Isis en Filae, de Edfú y de Athor en Denderah, presentan estos bellísimos pórticos. Se construyen, además, templetes que, comprendidos en conjuntos monumentales, se apartan, sin embargo, de su clásica simetría, como el *mammsi* o *casa del nacimiento* en el patio del templo de Isis, pequeño columnario dedicado a Horus, hijo de la diosa, o como el “quiosco” de ese mismo templo que se levanta solo al borde del río como una pequeña isla de tallos de loto labrados en granito. Tanto la forma de los mammsi como la de los quioscos hace recordar al pequeño y bello edículo de Elefantina, de 1450 a. C., que con su cámara rodeada de columnas parece anunciar la disposición de los templos griegos.

En este último y fecundo periodo se creó una gran variedad de capiteles, y fueron de una grandiosidad y elegancia de estilo únicos los hondos relieves labrados en los muros de los templos.

El elemento estructural y decorativo por excelencia fue la columna: estilizaciones admirables de tallos y flores de loto y papiro. Unas veces son haces de cinco tallos con flores cerradas en botón, otras son troncos cilíndricos con la flor de loto abierta, campanular, como se observa, frecuentemente, en el Nuevo Imperio. Después vienen las columnas ptolomaicas, más espigadas, imitando palmeras, subdividiendo como un capitel corintio los pétalos del loto, o haciendo surgir de ellos la hermosa cara de la diosa Athor, la venus egipcia. La columna en Egipto, más que un soporte, es como la flora del Nilo que se hubiese petrificado eternamente.

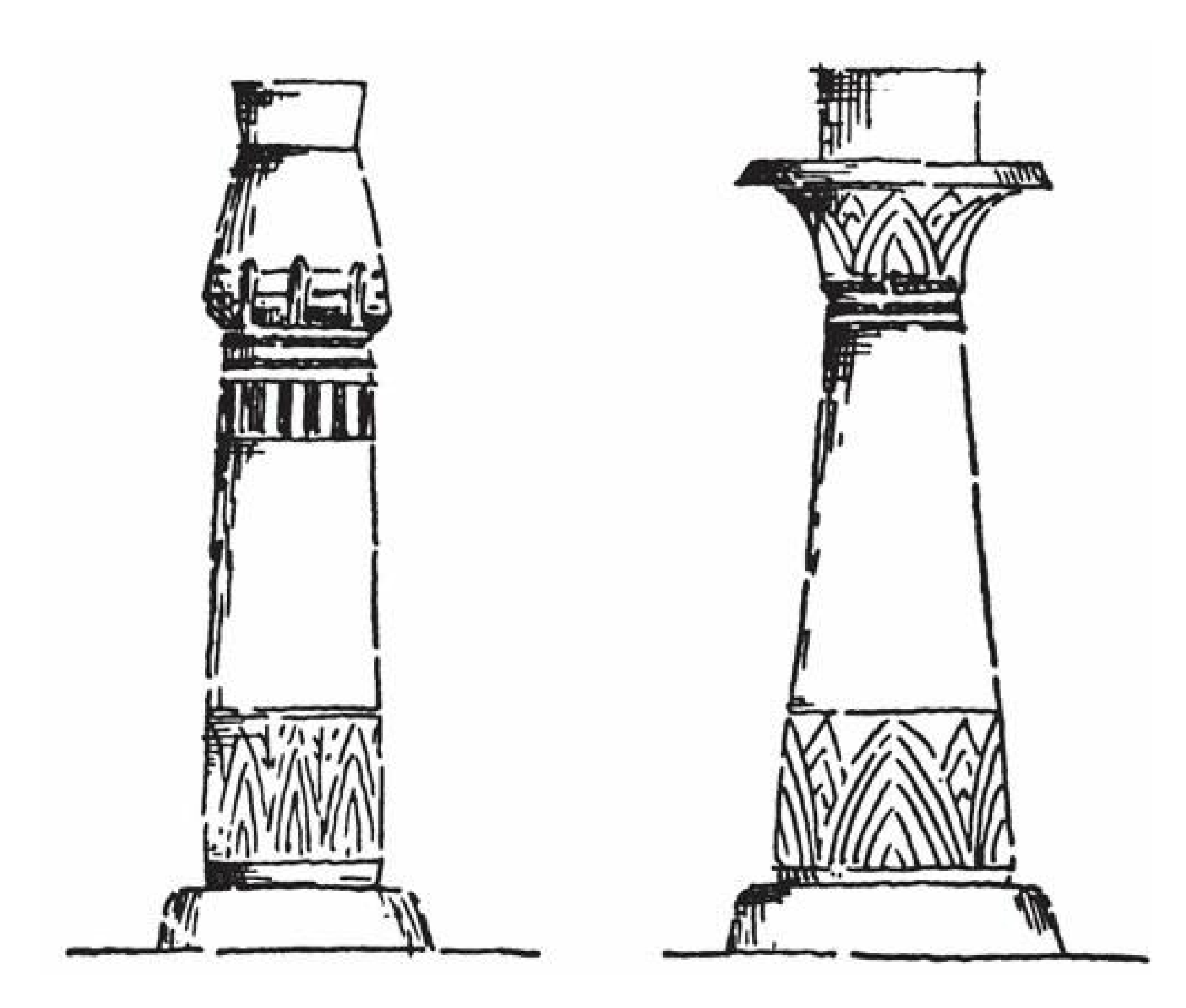


FIGURA I.4. *Columnas egipcias.*

Sobre la arquitectura de la casa y del palacio egipcio sólo diremos que éstos eran, por lo general, construidos de arcilla y con ligero maderamen, estaban compuestos de patios y terrazas, rodeados de jardines y, con frecuencia, tenían dos pisos; las habitaciones protegidas del sol eran ventiladas por pocas y estrechas aberturas. Arquitectura maciza y blanda que ofrecía sus amplias terrazas al goce de la naturaleza.

2. MESOPOTAMIA

La arquitectura mesopotámica se divide en caldea y asiria; dos regiones diferentes entre el Éufrates y el Tigris, pero una misma línea evolutiva arquitectónica. Luego, en la órbita de la arquitectura asiria, puede considerarse a la arquitectura persa como un último reflejo suyo, enriquecido y brillante.

Casi tan remotas como la egipcia, la arquitectura caldea y luego la asiria presentan caracteres completamente diferentes y hasta opuestos; son evoluciones que pueden contemplarse como paralelas pero que se mantienen siempre distantes. Aquí la naturaleza

exigió un rudo esfuerzo al hombre. Las regiones bajas, entre el Éufrates y el Tigris, donde se desarrolló la arquitectura caldea, son tierras de aluvión, húmedas, malsanas, calurosas, donde nada se pudo hacer sin lucha ni trabajo.

El Génesis parece colocar al paraíso terrenal en esta zona, y al hombre como rey de esa naturaleza; en efecto, el hombre fue allí dueño de un paraíso creado por él, fertilizado a fuerza de trabajo y de inteligencia mediante una enorme red de canalizaciones entre ambos ríos. Si agregamos a esto que sólo podía contar, para llevar a cabo sus gigantescas construcciones, con la arcilla del suelo y el asfalto de sus yacimientos, pues la carencia de piedra y madera era absoluta, podremos comprender fácilmente el carácter de esta arquitectura realista y de masas compactas creada como para afirmarse en una naturaleza que precisaba dominar continuamente. Palacios y pueblos enteros se construyeron sobre altos y vastísimos terraplenes para aislarlos de los terrenos bajos, húmedos y malsanos. La arcilla dio sus formas estructurales y directas levantándose en torres macizas y escalonadas que subían en busca de frescor o se cerraban en cúpulas protectoras del sol y de la lluvia. Una hábil distribución de agua convertía graderías y terrazas en jardines suspendidos. Son estos aspectos generales los que, posiblemente, aparecían en la arquitectura de las ciudades caldeas.

El periodo caldeo o babilónico se considera que tuvo una duración de unos 3 000 años; de 4000 a. C., hasta la conquista de Babilonia por los asirios en 1257 a. C. La ciudad bíblica de Ur, las de Tello, Nippur y Babilonia fueron los centros principales de esta primera arquitectura mesopotámica donde hoy sólo se hallan escasos restos y montículos de arcilla de los que fueron pueblos y palacios. Estas borrosas ruinas se encuentran muchas veces confundidas con vestigios de construcciones sumerias anteriores a la civilización primitiva de Caldea.

Las torres, o *zigurats* —montañas sagradas—, son tal vez lo más característico de esta arquitectura; eran torres simbólicas desde las que se observaban los astros, compuestas por cuerpos macizos superpuestos escalonadamente y cuya cima, donde se supone existía un observatorio astronómico, se coronaba con una resplandeciente cúpula. Restauraciones de zigurats, como el de Borsippa, indican que tenían siete pisos representando cada uno de ellos un color del arco iris o una de las siete luces de la Tierra; al Sol, la Luna y los planetas entonces conocidos. Rampas, a veces helicoidales, conducían a las altas terrazas y a la cúspide que alcanzaba una altura de más de 80 metros. La Torre de Babel no fue, probablemente, sino un enorme zigurat.

La forma escalonada, de planos verticales que van retirándose conforme se eleva el edificio, es una modalidad básica de la arquitectura mesopotámica y una de las más empleadas hoy día en los perfiles urbanísticos de las grandes construcciones modernas. Es curioso observar cómo el movimiento escalonado se generaliza en la forma de las almenas, parapetos, cresterías y hasta en los muros cuya estructura exterior se afirma con entrantes y salientes a manera de un fuerte estriado. Este ritmo quebrado en la plasticidad de las murallas proviene directamente del propio material de construcción, del juego racional en el aparejo del adobe y del ladrillo.

Se trata de un pueblo práctico: su religión tuvo un sentido de utilidad, fue regla moral y medio de prever el futuro; estuvo más de acuerdo con la naturaleza que con la esperanza de un más allá. De ahí la falta de grandes templos y de tumbas.

Hemos hablado de ladrillos y, en efecto, fueron los caldeos, y luego los asirios, los grandes constructores de este material que, hasta hoy, se emplea como lo empleaban ellos: en arcos, bóvedas y revestimientos vidriados. La falta de madera les hizo inventar técnicas ingeniosas para voltear arquerías y cúpulas por simple adherencia del mortero de cal a los ladrillos que se iban superponiendo y sosteniéndose por gravedad hasta cerrarse en curva. La línea generalmente parabólica de sus bóvedas era la consecuencia directa de este sistema de construcción. El arco nació como una solución natural y maravillosa para cubrir un espacio determinado no contando sino con la arcilla del suelo y el fuego que la transformaba en ladrillos. Los gruesos muros y las formas estrechas y alargadas de los ambientes cerrados demuestran que eran cubiertos con bóvedas de cañón desde épocas tan remotas como la del Palacio de Gudea en Tello.

El espíritu de ruda autoridad y de ley con que eran gobernados los caldeos se refleja en la ordenada grandiosidad de Babilonia (2500 a. C.). Según el célebre código de Hammurabi (2250 a. C.), los relatos de Heródoto y las recientes excavaciones, la ciudad tenía un plano en tablero comparable con el de una población moderna; avenidas paralelas al río y calles transversales perfectamente orientadas que abarcaban la asombrosa área de 200 millas cuadradas. El urbanismo parece haber sido mucho más remoto de lo que se supone. La Vía Sagrada, a la que se ingresaba por la puerta de Ishtar, constituía la avenida principal de la ciudad. Un alto cinturón de murallas con 100 puertas de bronce rodeaba y defendía a la población donde se erguían más de 200 zigurats. Una de estas torres, junto al templo de Marduk (Baal), dios tutelar de la ciudad, se supone que fue la Torre de Babel. Las casas y palacios, de tres o cuatro pisos escalonados y levantados sobre espesas paredes de adobe reforzadas por arquerías de ladrillo, formaban en sus terrazas extendidas los pensiles o jardines suspendidos. Así se describía en la Antigüedad el Palacio de Nabucodonosor.

Los asirios que dominaron a Babilonia en 1275 a. C. no hicieron sino repetir fundamentalmente la arquitectura caldea. Este pueblo guerrero de las regiones norteñas del Tigris, con mayores recursos naturales, vigorizó y enriqueció todo el arte mesopotámico; la construcción de ladrillo cocido se hizo general en el empleo de bóvedas y revestimiento de zócalos con superficies vidriadas, aparecieron grandes arcos de medio punto entre torres almenadas y coloridas con enchapes de esmalte, y en las partes bajas de los muros se aplicaron gruesas láminas de piedra donde han quedado esculpidas escenas guerreras y de cacerías reales de un soberbio e inigualable realismo. Estas escenas donde se diviniza la fuerza muscular y se exalta la belleza de la lucha contra enemigos y fieras explican sobradamente el espíritu guerrero de aquellos terribles monarcas que levantaron sus palacios cual inmensos cuarteles, siempre alertas a la sublevación y al ataque. Si los egipcios se ingeniaron para evitar robos y profanaciones en sus tumbas, los asirios construyeron en sus palacios garitas secretas, compuertas y hasta dispositivos auditivos, para sorprender a sus enemigos y sofocar revueltas. Tal el

palacio del rey Sargón, en Korsabad (722 a. C.). Se alzaba el edificio sobre una plataforma de adobes de 15 metros de altura, con una extensión de 10 hectáreas, tenía numerosos patios, cerca de 700 cámaras y se dividía en tres zonas: el *serrallo* o estancias del rey y su corte, el *harem* o habitaciones reservadas a la familia, y el *khan*, dependencias de guardias y servicios alrededor del patio principal. Un zigurat constituía el templo y el observatorio. Anchas rampas para carros de guerra daban acceso al enorme terraplén y a la entrada principal del palacio. El aspecto monumental de esta entrada es característico de la arquitectura asiria: un majestuoso arco apoyado sobre inmensos toros monolíticos, alados y con cabeza humana —los *kerups*— y dos torres esbeltas y almenadas a cada lado con sus altos zócalos de piedra labrada. Composición simple y de imponente marcialidad. Las torres se repiten como anchas pilastras igualmente distanciadas en las murallas exteriores y en los patios. Es curioso observar la original y elegante ornamentación estriada de estas torres que imitan, en ladrillo, una disposición de alargados y finos troncos de madera; aplicación decorativa de una estructura leñosa.

En regiones donde las florestas y las canteras de piedra se encontraban tan distantes, la columna sólo se empleó excepcionalmente. Choisy nos explica la construcción de gruesas columnas de ladrillo en Tello, y un pequeño relieve hallado en Korsabad nos muestra un quiosco, imitación de los egipcios, en el que aparecen columnas pétreas con capiteles que, por sus dobles volutas, nos hacen pensar en una primitiva modalidad jónica.

El arte egipcio no dejó de tener una influencia sensible sobre la ornamentación asiria en cuanto a estabilización de temas y motivos, pero el sentido de la composición fue diferente. En Egipto se cubrían íntegramente los muros con figuraciones esculpidas y policromadas; los asirios supieron diferenciar los valores ornamentales oponiéndolos a superficies desnudas: ellos tuvieron el concepto del juego ornamental y del friso.

Los palacios de Senaquerib, Essar-haddon y Assurbanipal, en Nínive, así como el del último rey en Nimrud (885-860 a. C.), tuvieron las mismas características que el de Sargón en Korsabad.

A principios del año 600 a. C. los persas conquistaron Asiria. La Caldea fue el refugio de sus últimos reyes y Babilonia tuvo nuevamente años de gran esplendor y grandeza hasta que Ciro la conquistó y destruyó en 538 a. C.

De Babilonia no quedan hoy sino desolados “tells”, bajas y desiertas colinas, que indican su emplazamiento. La arcilla de sus murallas volvió a confundirse con la de su propio suelo.

3. Persia

En las altas mesetas de Persia, ricas en piedra, de clima saludable y cielo luminoso, se desarrolló una arquitectura de tradición asiria, de influencia egipcia y de brillantez y poesía orientales; arquitectura abierta y lujosa. La proximidad de la India dio al arte persa

un carácter de exotismo asiático, llevándolo a estilizaciones particulares de formas asirias y egipcias y a una fulgurante y refinada ornamentación.

Las primeras dinastías persas, las de los reyes aqueménides, son las que forman este primer periodo de la Antigüedad que ahora nos ocupa. La hegemonía persa se establece en Asia Menor con la toma de Babilonia por Ciro, pasando luego por las conquistas de Cambises en Egipto y las de Darío en las colonias jónicas; su poderío decae y termina por las derrotas de Jerjes infligidas por los griegos en Salamina y Platea (480-479 a. C.).

Los persas heredaron de los asirios sus principales formas arquitectónicas: torres, almenas, plataformas, ladrillos vidriados y relieves esculpidos; de los egipcios tomaron su sistema de columnas adinteladas, sus salas hipóstilas, hipogeos y cornisas; de los griegos aprendieron cierto sentido de la proporción humana y de la escala; y de Oriente recibieron el poder de fundirlo todo como en un crisol de luces. Éstos son los factores básicos de la brillante arquitectura que encontramos en los palacios de Susa y Persépolis.

El principal conjunto arquitectónico se construyó en la explanada de Persépolis, terraplén de 12 metros de altura, excavado en parte en la roca y en parte construido con bloques de piedra colocados en seco y unidos con grapas de hierro. Fue como una baja y extendida acrópolis donde se erguían, rodeados de jardines, el palacio de Darío, la Sala del Trono o de las Cien Columnas, la sala hipóstila y los Propileos de Jerjes. Los rasgos esenciales de estos palacios aqueménides consisten en un pórtico abierto de esbeltas y originales columnas, flanqueado por dos angostas torres almenadas; sigue luego una gran sala cuadrada —la *apadana*— con numerosas columnas que sostienen un techo plano de madera, y a ambos lados de esta sala aparecen estrechas salas de cámara y recintos cubiertos, posiblemente, con bóvedas. Lo más notable son las columnas y la estructura de los techos. Los reyes persas desearon repetir en sus palacios la magnificencia de las salas hipóstilas egipcias, pero con una construcción más leve, más rápida, más luminosa, más de acuerdo con el paisaje y con el clima. Crearon columnas de piedra inspirándose en delgados troncos de madera como si fueran mástiles para estandartes que luego coronaban con extraordinarios capiteles; éstos eran abiertos en forma de grandes horquillas figurando bustos de toros arrodillados. Las columnas de los Propileos de Jerjes tenían cerca de 20 metros de altura y el ancho de sus capiteles llegaba a más de cinco metros. A primera vista, parece que la fantasía de ciertos motivos orientales hubiese guiado, únicamente, a los constructores persas, pero observando la viguería de cedro de la cubierta nos impresiona el admirable racionalismo de los capiteles. La madera, traída de los bosques de Armenia y cortada, seguramente, en pequeñas piezas para facilitar su transporte, formaba vigas compuestas de delgadas piezas que no podían ser muy largas pero que los capiteles abiertos sostenían para que ofreciesen una mayor distancia y resistencia entre las columnas. La forma funcional de soportes análogos explica las volutas de los capiteles jónicos.

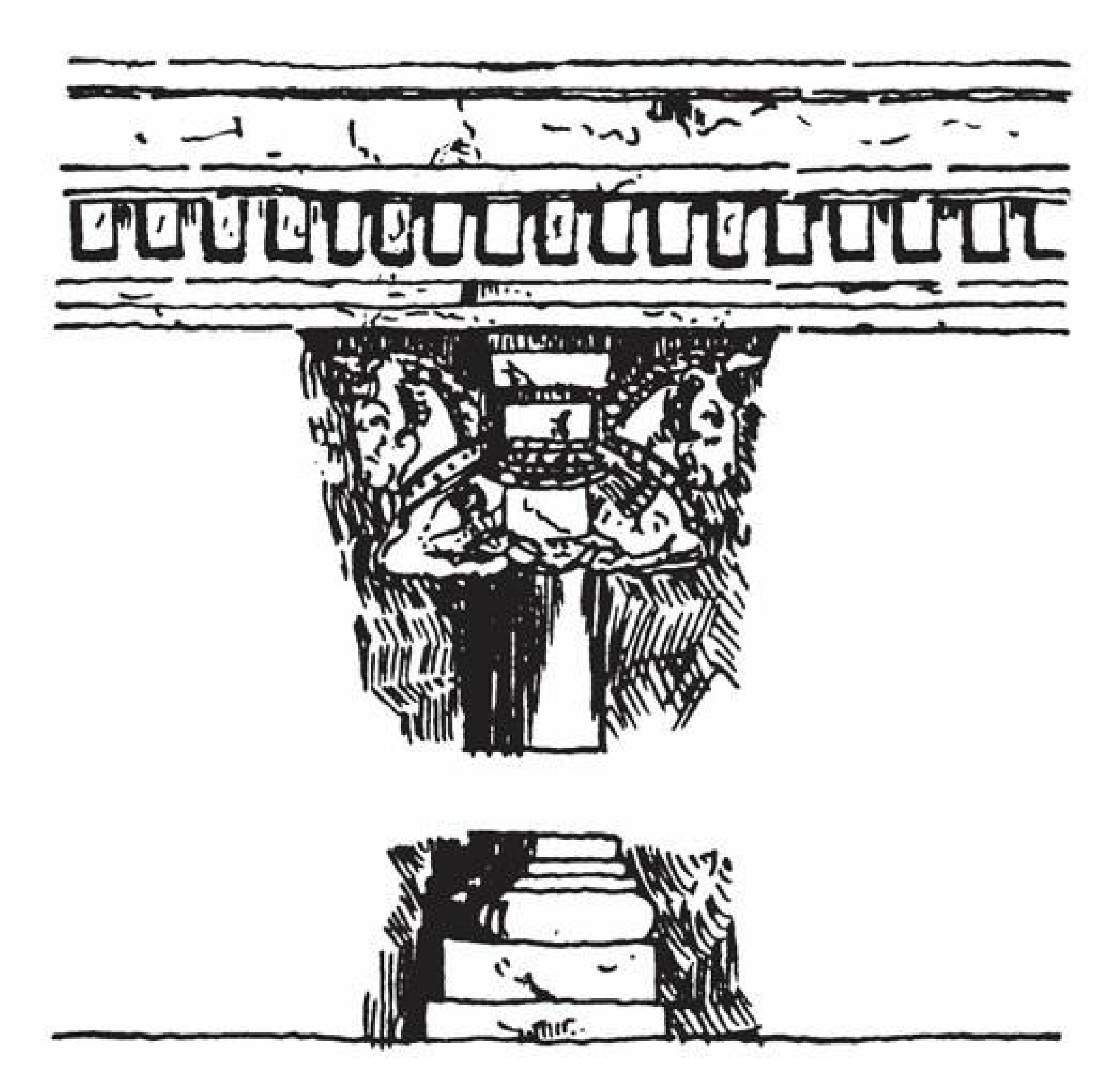


FIGURA I.5. *Capitel persa.*

La Sala de las Cien Columnas de Persépolis es el ejemplo más característico de esta arquitectura. En lo ornamental, debemos anotar los maravillosos enchapes de azulejos así como los célebres frisos de los arqueros y de los leones encontrados en Susa.

Los persas tuvieron monumentos funerarios; pequeños templos votivos y de exposición como el de Ciro en Pasagarda, antigua capital del imperio, y sepulturas reales labradas en la roca. El templete de Ciro consiste en una cámara rectangular elevada sobre una empinada gradería y cubierta, a dos aguas, con frontones a la manera griega. Es evidente, en este caso, la influencia de las tumbas jónicas de Asia Menor. Los hipogeos reales están inspirados en las sepulturas rupestres de Egipto; labrados en las laderas de Nak-i-Rustan, cerca de Persépolis, reproducen con exactitud, como en la tumba de Darío, la fachada del palacio real del monarca. Los imponentes bajorrelieves en que figuran, con todo detalle y en tamaño natural, los pórticos de estos palacios, coronados con escenas de glorificación, parecen inmensas láminas de metal finamente repujadas y hundidas en el muro de la roca.

Sabemos que los persas adoraban el fuego y que sus ceremonias litúrgicas las hacían al aire libre; de allí la ausencia de templos.

Hay en el arte persa un sentido oriental de lujo y una elegancia que le son muy propios. Fue como un crisol de formas asiáticas, asirias y egipcias que no dejó de influir sobre los griegos en cierto sentido. Sus sabias estructuras leñosas se relacionan con las imitaciones en piedra de las colonias griegas de Asia Menor.

Tributarias de la arquitectura persa y egipcia, con tardíos aportes griegos, fueron la fenicia y la hebrea. La primera, más fecunda por su sentido utilitario, creó tumbas originales como las de Amerith, subterráneas y bajo torres cilíndricas adornadas con gradas y coronadas por pequeñas cúpulas esféricas. En Chipre dejaron cámaras funerarias con frontispicios de pilares cuyos capiteles de gruesas volutas hacen creer en una etapa evolutiva del capitel jónico. Luego, en Siria, en Baalbeck, quedan bloques de piedra gigantescos de murallas de cerco para sus templos de pórticos abiertos. Algunos autores suponen que estos bloques fueron hechos artificialmente y dan a los fenicios el título de inventores de los conglomerados de cemento.

En cuanto a la arquitectura hebrea, puede decirse que careció de originalidad ya que repitieron en sus palacios las disposiciones persas y en sus templos las formas egipcias y fenicias. El templo de Salomón en Jerusalén parece haber tenido una sola gran sala iluminada como las hipóstilas de Egipto, un santuario en forma de ábside y una curiosa y estrecha galería de tres pisos que rodeaba los muros del recinto central.

4. Grecia

Las civilizaciones de Egipto y Caldea nacieron y se desarrollaron a orillas de sus ríos; la civilización griega nació y se desarrolló a orillas del mar. Sólo un sentido y un límite llevó a los egipcios a un simbolismo fijo de lo eterno y a los caldeos a una pauta constante de violento realismo. Grecia, en su península y constelación de pequeñas islas, apareció como surgida del mar; sus primeras expresiones de arte tuvieron el frescor y la naturalidad de la vida suelta y libre. Sus formas claras, transparentes, contuvieron siempre un ritmo profundo de onda. Apareció el amor por la belleza en sí y una oculta inteligencia entre el hombre y la naturaleza se reveló para definirse después en proporción y armonía. Ése fue el extraordinario y rápido proceso del arte y de la arquitectura griegos que, al contacto con la tierra, se tornaron racionales y diáfanos como su geometría.

El proceso se dividió en dos grandes periodos: el periodo primitivo o prehelénico, de 3000 a 700 a. C., y el periodo helénico o clásico, de 700 a 146 a. C., año en que Grecia se convirtió en colonia romana.

Los centros de los primeros pobladores griegos o pelasgos fueron, particularmente, Micenas y Tirinto en el continente, las islas egeas, luego Cnosos y Festos en Creta e

Hissarlik o la antigua Troya en Asia Menor. De allí los nombres generales de pelásgica, micénica minoana, del casi mitológico rey Minos de Creta, que suelen darse a la primitiva arquitectura griega según determinadas características.

Uno de los monumentos más remotos de estas civilizaciones y de mayor interés por sus aspectos arquitectónicos fue el palacio del rey Minos en Cnosos. Algunos autores lo consideran anterior al año 3000 a. C., es decir, contemporáneo del Antiguo Imperio Egipcio y de la Babilonia caldea. Su disposición fue posiblemente inspirada en la de los palacios de Oriente, pero sus características son muy diferentes: un patio central de 55 metros de largo por 27 metros de ancho daba acceso, de cada lado, a dos grandes grupos de construcciones; un grupo principal con salas y galerías de recepción, sala del trono, patio del altar o templo, termas, servicios de guardia y muchos otros locales no definidos, y el grupo, que podríamos llamar de habitaciones reales, que comprendía el *megarón* de la reina, escaleras para salas de pisos elevados, pequeñas cámaras y disposiciones aún desconocidas. Luego, paralelamente al primer grupo y separados de éste por un largo corredor, se encontraban los almacenes del palacio, estrechas galerías donde aún se conservan restos de enormes vasijas de barro para guardar las provisiones durante los largos sitios navales de la ciudad. La sabia disposición de galerías y salones, la amplitud de las escaleras, la forma simple y funcional de las columnas, los frescos que ornamentaban los muros, las canalizaciones de desagüe y el mismo aparejo de las piedras, nos produce una extraña sensación de arquitectura relativamente cercana.





LÁMINA I.3. izquierda: *Puerta de los Leones de Micenas;* derecha: *Cela del templo de Poseidón, en Paestum.*



LÁMINA I.4. arriba: *El Partenón de Atenas;* abajo: *El Erecteo, después de las restauraciones.*

Veamos sumariamente algunos de estos elementos cuya forma y espíritu se repiten en los demás centros de civilización egea.

La construcción en piedra se hacía con una flexibilidad y sentido de lo práctico hasta entonces desconocidos; se aplicaban, según las posibilidades, el característico aparejo ciclópeo, de enormes bloques con mortero de barro, el poligonal y el regular; luego, inclinando las piedras, se forman arcos triangulares. Son corrientes las bóvedas construidas por bloques escalonados y también se encuentran algunos arcos radiales con dovelas.

La columna ya no finge un tallo de loto o de papiro como en Egipto o un mástil de madera como en Persia, es el soporte vertical que sólo expresa su noble y básica función. De lejano origen leñoso, es como un puntal, más angosto en su base y coronado por un sólido capitel que se abre para recibir el peso de la techumbre. El capitel se compone de dos partes: el ábaco o losa cuadrada que soporta directamente la carga y el equino, de forma circular, que como un grueso anillo trasmite y concentra la carga a la columna misma. Nada más simple y lógico. Desde un principio la columna griega se define y se torna en símbolo de sostén, de unidad y de nobleza. La vemos figurar como emblema de la ciudad de Micenas sobre la portada ciclópea de sus murallas: la Puerta de los Leones (1200 a. C.), llamada así porque en su emblema o escudo aparecen dos leones rampantes a cada lado de la columna. Otra modalidad de aplicación de la columna se encuentra en las tumbas llamadas *tholois*, en la parte baja de la ciudadela. Allí figuran, como en la tumba conocida por el Tesoro de Atreo, a ambos lados de su hermosa puerta y decorativamente adosadas al muro en la misma manera en que las emplearon los romanos 1 000 años después. La forma angular, nacida del arco compuesto por dos losas inclinadas, es muy frecuente; la vemos no sólo coronando el dintel de la puerta, sino también en las columnas como característicos motivos ornamentales en zigzag. Posiblemente existió en el vacío del arco un escudo o emblema triangular como el de la Puerta de los Leones.

Hemos hablado de Micenas sin referirnos a algunas de sus particularidades generales: sus murallas, fortificadas por torreones y almenas como las de la Edad Media, encerraban una elevada colina, la acrópolis, donde se encontraba, entre otras construcciones, el edificio principal: el palacio real. Éste consistía, esencialmente, en un patio exterior que conducía, atravesando un pórtico y un vestíbulo, al megarón o sala de recepción y ceremonias. Ésta fue después la disposición general de los templos griegos. La sala tenía el techo abierto en el centro para iluminarla y dejar salir el humo del hogar, era el recinto de reunión que, en menor escala, constituía el núcleo de las habitaciones corrientes y fue luego el tipo de los atrios de las casas romanas.

Las tumbas micénicas, fuera de las que se hallan en galerías de piedra a manera de sepulturas megalíticas, son los *tholois* o recintos de base circular cubiertos con cúpulas construidas mediante bloques labrados y superpuestos en forma de colmena. Estas cúpulas, que llegan a tener hasta 14 metros de diámetro y de altura, como la del Tesoro de Atreo, están cubiertas de tierra y presentan un aspecto de colinas naturales. Un *dromos* o corredor abierto de aproximadamente 20 metros de largo conduce desde el

exterior hasta la entrada de la tumba. La cámara funeraria comunica con el recinto de la bóveda por un angosto pasaje. Se han hallado huellas de los clavos de bronce, cuyas cabezas, en forma de lujosos rosetones, adornaban los paramentos curvos de la bóveda.

La ciudadela de Tirinto, con sus murallas ciclópeas, presenta las mismas características de las primitivas acrópolis griegas como la de Micenas; lugar elevado sobre la población donde se agruparon los edificios reales. En la época helénica fue el sitio venerado donde se elevaron templos, santuarios y tesoros.

La remota civilización pelásgica, nacida frente al mar, de maravilloso naturalismo y con hábiles constructores de piedra, fue dominada por los aqueos o griegos homéricos del norte de la península. Así como Homero parece haber sido un bardo pelásgico que eternizó en sus cantos las hazañas de los heroicos aqueos, así el arte egeo exaltó la fusión con los nuevos pobladores en monumentos cuyas ruinas ostentan aquella primera unidad del genio griego simbolizada, sobre todo, en el escudo de Micenas.

Hacia los años 1000 y 900 a. C. una nueva invasión se produjo sobre las playas y los campos de pelasgos y aqueos: la de los dorios, rudos montañeses venidos desde lejanas regiones norteñas. La conquista dórica trajo la ruina y la desolación. Gran parte de las poblaciones micénicas inmigraron a Asia Menor. Los dorios se establecieron al sur de la península, en el Peloponeso, teniendo como centro a Esparta, y los griegos primitivos fundaron florecientes colonias en sus conocidas costas de Asia Menor.

Los dorios trajeron un arte simple y fuerte de construcción leñosa; tenían un sentido sobrio y austero de la vida y carecían del refinamiento y de la riqueza de tradiciones que encontraron en los pueblos subyugados. Poco a poco se asimilaron a la vieja cultura prehelénica, adoptando sus costumbres y creencias. Por otro lado, retornaron a la península los griegos pelásgicos y aqueos, enriqueciéndola con el comercio de sus colonias y uniéndose a los dorios por la constante amenaza de asirios y persas. Ya por el siglo VIII a. C., Grecia era una nación formada en un solo espíritu de raza, poblada por pequeñas comarcas de ciudades-Estados y dividida en dos grandes familias: los dorios y los jonios, como quedaron definidos desde entonces los griegos que tornaron de Asia Menor a sus viejos núcleos micénicos. Atenas fue el principal de ellos.

Esparta fue dórica y Atenas jónica: dos aspectos fundamentales en el arte y, sobre todo, en la arquitectura griega. Sin embargo, hubo un mismo y vasto anhelo constructivo y de expansión nacional. Si el mar les dio a los griegos su natural sentido de libertad y su amor por la belleza de las formas vivas y transparentes, la tierra con sus limitados valles, donde anidaron los pequeños estados rivales, con sus colinas desnudas y de contornos nítidos, les dio el sentido del racionalismo constructivo, de la proporción justa y de los perfiles precisos. La naturaleza fue una aliada del hombre griego cuya vida pública se desenvolvió prácticamente al aire libre y cuyo amor regionalista lo mantuvo siempre en luchas de superación e independencia. De ahí esa inteligencia clara y especulativa que produjo en Occidente los sistemas de pensamiento, esa comunión con la naturaleza divinizada en los dioses-hombres de su mitología y ese poder para crear, en el arte, la eterna armonía de las formas.

Fueron los templos para aquellos dioses los que principiaron a levantarse con monumentalidad y perfección, estableciéndose los tipos definitivos del orden dórico y del orden jónico. Se construyeron los "tesoros" de las ciudades, se labraron los teatros y los estadios en las faldas de las colinas para endiosar a los héroes y para competir con los hombres y se enriquecieron antiguos santuarios como los de Delfos, de Olimpia y de Delos.

Los griegos, mediante la colonización jónica, poseyeron una serie de pequeños reinos semiorientales en la costa de Asia Menor, centros de la mayor importancia para la arquitectura: Éfeso, Samos, Mileto, Halicarnaso.

Los dorios al este, en sentido opuesto, colonizaron el sur de Italia, la Gran Grecia, construyendo grandes templos en Paestum, Agrigento, Selinonte, Egesta, etcétera.

El camino de perfección de la arquitectura griega, y del arte griego en general, se inició a fines del siglo VIII a. C., para llegar al clasicismo del siglo V a. C.; éste fue el periodo arcaico.

Los siglos VI y V a. C. marcaron el momento culminante de perfección; fueron los periodos de idealización primero y, luego, de naturalismo.

Los siglos III y II a. C. corresponden al periodo helenístico, realista, en que el arte griego terminó convirtiéndose en base estética y fuente de cultura del mundo occidental.

Veamos cuáles son las características de la arquitectura dórica en el periodo arcaico: el más antiguo monumento que se conoce, y que está ya definido por la pureza de su estilo, es el templo de Hera en Olimpia (700 a. C.). Luego vienen el de Atenea en Corinto (650 a. C.) y, en Italia, los de Selinonte, Paestum y Agrigento (550 a. C.). La forma más simple del templo griego es, en lo esencial, la siguiente:

El recinto para la estatua del dios que consiste en una cámara rectangular, el *naos,* y un vestíbulo de entrada en forma de pórtico con columnas, el *pronaos*. Este conjunto se eleva sobre una plataforma con gradería, el *estilobato,* y se techa a dos aguas, lo cual determina frontones triangulares en sus extremos. Nada más sencillo y lógico. El megarón micénico se convierte en templo. Sobre este núcleo, base invariable de los templos griegos, se cristaliza toda una armonía de formas particulares que se relacionan fundamentalmente con la columna y que lleva el nombre de orden: el orden dórico y el orden jónico. El orden dórico es sobrio, fuerte y racional. Es el orden masculino tal como lo entendían ya los propios griegos. El orden jónico es fino, delicado, decorativo; es la expresión femenina de la arquitectura griega. No hay que olvidar los profundos aportes orientales en el arte jónico.

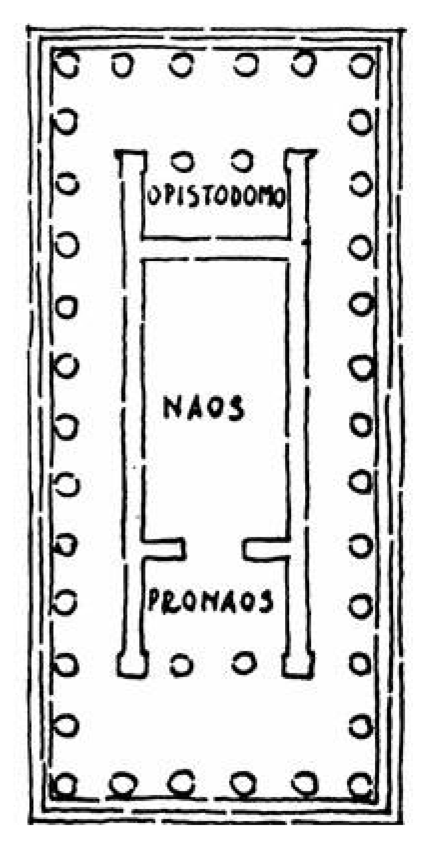


FIGURA I.6. *Plano de templo griego.*

El pueblo no entraba al templo, adoraba a los dioses frente a sus puertas llevándoles ofrendas o pronunciando oraciones. En determinadas épocas tenían lugar grandes peregrinaciones a los santuarios; eran fiestas y ferias religiosas regionales o nacionales, en las que los diferentes estados rivalizaban en piedad y en productos comerciales.

El orden dórico es de carácter monumental; sus templos tienen, por lo general, dimensiones relativamente grandes y presentan las siguientes partes características:

El estilobato, o plataforma, por lo común con tres altas gradas que rodean al templo. El naos, o nave, que se divide en una galería central y dos corredores laterales formados por dos pisos de columnas que se elevan para sostener la viguería del techo. El pronaos, que está formado por la prolongación de los muros laterales del naos, las *antas,* y por dos o más columnas frontales que lo cierran. En la parte posterior del templo se encuentra otro vestíbulo similar al pronaos, el *opistodomo,* lugar destinado a guardar los tesoros del templo. El cuerpo central del templo con sus dos pórticos extremos está completamente rodeado por una hilera de grandes columnas —templos *perípteros*—, que reciben la viguería superior de piedra donde reposa la techumbre de dos aguas. En sus frentes, aparece el remate triangular de los frontones. La disposición del templo no es rígida; en Paestum, por ejemplo, en el templo llamado la Basílica existe en el centro del naos una sola hilera de columnas, en el templo de Hera en Olimpia la nave está dividida en varios compartimientos laterales; el pequeño templo de Teseo, en Atenas, carece de columnas interiores; por regla general el número de columnas frontales es de seis: sin embargo, en el Partenón se observan ocho. Las proporciones varían igualmente. Lo fijo está en el

estilo, en la forma y número de elementos básicos que comprenden a la columnata y su viguería superior; las columnas, sin base, se alzan directamente sobre el estilobato, son ligeramente cónicas, angostándose al llegar a los capiteles, y sus superficies o *fustes* se dividen en una serie de estrías o canales separados por aristas vivas. La altura de las columnas es más o menos de cinco a seis veces el diámetro de la base. Los capiteles parecen inspirados en los de la columna micénica: un equino y un ábaco, simple y admirable superposición de formas pétreas para recibir el peso de las vigas de piedra y trasmitirlo al fuste de la columna. Viene en seguida la parte superior, el *entablamento* que es un organismo compuesto por tres fajas superpuestas: *a)* el *arquitrabe,* viga que une a las columnas; *b)* el *friso,* elemento original del orden, decorativo y de relleno, que comprende una serie de compartimientos rítmicos formados por espacios cuadrados, llamados *metopas,* y divididos por los *triglifos,* rectángulos verticales y estriados que corresponden alternativamente con las columnas; *c)* la *cornisa* que corona y protege el pórtico. Sobre esta nítida y sobria composición de piedra se espiga el frontón del templo, la parte más alta, donde figuran escenas olímpicas de dioses y héroes. Durante el periodo arcaico los templos eran de proporciones pesadas y de brillante policromía, las columnas exageradamente cónicas, los capiteles muy salientes, las estrías hondas y los arquitrabes macizos y gruesos.

La columna, el capitel y el arquitrabe son esencialmente pétreos; en cuanto al friso y la cornisa, su origen es claramente leñoso como lo es el del tejado. Se cree, con Vitruvio, que los triglifos representaban, por tradición, las cabezas de las vigas que reposaban sobre el arquitrabe y que cubrían los pórticos exteriores del templo. Gadet indica que el friso dórico no fue sino la figuración de una serie de ventanas altas, las metopas, separadas por pequeños paños de muro, los triglifos.

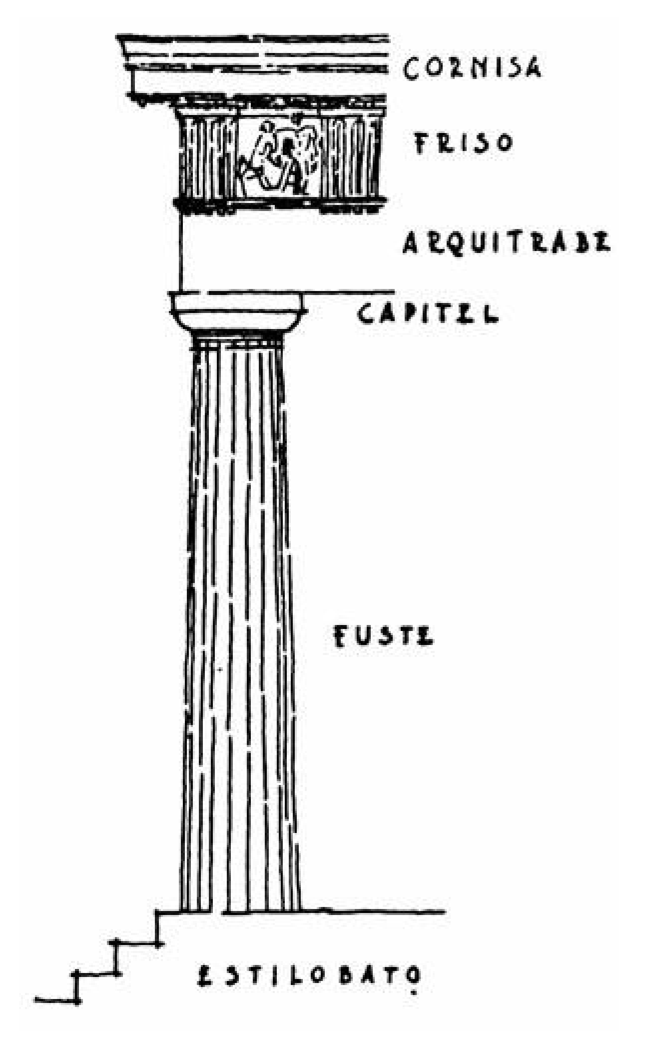


FIGURA I.7. *Orden dórico.*

En cuanto al orden jónico, la expresión es muy diferente; sus templos, en Grecia, son relativamente pequeños y los de Asia Menor son aun de mayor amplitud que los dóricos. El templo de Ilisos, en Atenas, tiene apenas seis metros de frente; el templo arcaico de Artemisa en Éfeso (550 a. C.) tuvo cerca de 60 metros. Veamos las características generales.

El estilobato subsiste, el naos puede ser tanto una simple cámara como puede estar dividido en largas naves de columnas, el pronaos es profundo con antas muy salientes, el opistodomo no es frecuente; en los grandes templos la construcción central aparece completamente rodeada por dos hileras de columnas: éstos son los templos *dípteros*. Las columnas reposan sobre bases individuales formadas por una zapata y por molduras tóricas, el fuste de la columna es esbelto y dividido por menudas estrías, los capiteles —lo más original del estilo— se componen de un equino adornado con ovas y de un ábaco que se enrosca hacia abajo en dos volutas laterales. El entablamento presenta un arquitrabe generalmente subdividido en tres fajas escalonadas, un friso que puede ser llano, estar cubierto de bajorrelieves o no existir, y la cornisa que sobresale pura y rectangular, apoyada directamente sobre el friso o sobre una serie rítmica de pequeños

dados de piedra, los *dentículos*. El arcaísmo, en el orden jónico, consiste por lo general en que la base de la columna es alta y muy moldurada —base asiática—, las estrías muy menudas y finas, las volutas de los capiteles sumamente salientes y los dentículos de la cornisa muy voluminosos, a tal punto, que en el viejo templo de Éfeso invadían todo el friso.

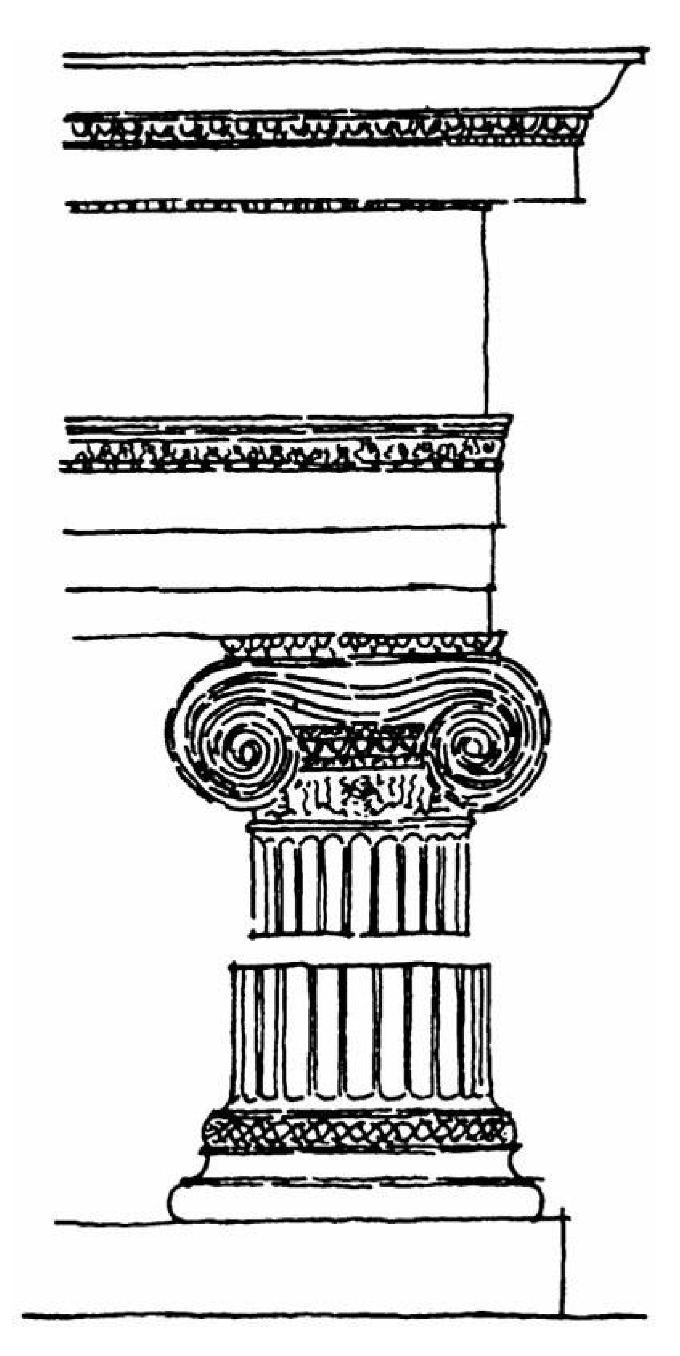


FIGURA I.8. *Orden jónico.*

Las formas del jónico provienen de remotas construcciones de madera, la proporción elegante y alargada de las columnas es leñosa, los capiteles conservan la forma de una horquilla que se abre para reducir el largo de las vigas, el arquitrabe imita una

superposición de gruesas tablas y los dentículos figuran las cabezas de los pequeños cuartones del tejado. Es realmente genial la transfiguración lógica hecha en piedra por los griegos de estas antiquísimas estructuras de carpintería, muchas de ellas venidas de Oriente. Es curioso observar cómo la arquitectura de algunas colonias semigriegas en Asia Menor, como la de las tumbas lisias, no llega sino a petrificar exactamente, sin variación alguna, estas estructuras de madera.

El siglo V a. C. se inicia con las guerras médicas. Los persas se adueñaron de los pequeños estados de Asia Menor y los ataques a la península paralizaron, en aquellos primeros años, la construcción de grandes templos y santuarios. La pausa fue corta. Las victorias de Maratón, primero, y luego las definitivas de Salamina y Platea llenaron de júbilo al pueblo griego, vino la liberación, la admiración a héroes comunes y una mayor unión espiritual que explica, en el brillante periodo que se inició entonces, la maravillosa perfección del arte dórico y jónico.

Esta época fue la del apogeo; el periodo Clásico, que comprende todo el siglo V y gran parte del siglo IV a. C.

Los santuarios y las ciudades se enriquecieron con nuevos templos y construcciones públicas. Monumentos dóricos como los templos de Zeus en Olimpia, de Afaia en Egina, de Teseo en Atenas, son ya exponentes de los albores de esta época de perfección en que artistas como Mirón, Policleto y Fidias plasmaban los primeros modelos de eterna belleza en la escultura. El orden jónico creó, a su vez, una obra de arte de pureza ática con el templete de Ilisos en Atenas. La arquitectura, como todo el arte en general, alcanzó un gran progreso, que culminó con los ejemplos máximos de belleza y de técnica del Ciclo de Pericles (444-424 a. C.). Fue la época en que la acrópolis de Atenas se engalanó con los más famosos templos del arte clásico. Se puede decir que la arquitectura de toda la segunda mitad del siglo V y parte de la del siglo IV a. C., hasta Alejandro Magno, fue creada bajo el espíritu de idealización y naturalismo que predominó en el arte jónico, a pesar de la guerra del Peloponeso, motivada por las rivalidades con Esparta, y de la hegemonía macedónica después. Las obras arquitectónicas estuvieron inspiradas en los más altos conceptos estéticos y patrióticos infundidos por Platón, Sócrates y Aristóteles y realizados por los más extraordinarios genios de la Antigüedad: arquitectos como Calícrates, Ictino y Mnesicles y escultores como Fidias, Praxiteles y Escopas.

En la vieja acrópolis semiderruida por los persas, Pericles levantó, al sur del tradicional emplazamiento del templo de Palas Atenea, el nuevo templo a la virgen tutelar de Atenas, el Partenón; construyó los Propileos en la gloriosa colina; el templo de “Niké Aptera”, la victoria sin alas, para que permaneciese siempre en Atenas; y el Erecteo, santuario de Poseidón, dios del mar. El arte jónico adquirió lo que le sobraba al arte dórico: fuerza. El dórico adquirió lo que le ofrecía el jónico: gracia.

El Partenón tuvo como maestro director al más grande escultor de todos los tiempos, a Fidias, y como arquitectos a Ictino y Calícrates; era íntegramente de mármol pentélico y todos los obreros fueron escultores atenienses. Además de los elementos definidos del orden dórico que allí aparecen con una acabada justeza, debemos considerar su plano. Se necesitaba un amplio naos, lugar de los dioses, y un recinto para los tesoros ubicado en la

parte posterior del templo, el opistodomo. Se requería nobleza y grandiosidad y se combinó la tradición de los templos anteriores, aquello que no debía variar, con el anhelo imperante de perfección estética y constructiva. Se dotó al templo de ocho columnas frontales, lo que se realizó por vez primera en los templos dóricos. Se eligieron los bloques de mármol más homogéneos y de mayor luz prudencial posible; de tres metros y medio aproximadamente. Se suprimió la madera de los tejados y se colocaron vigas pétreas y tejas traslúcidas de alabastro. ¿Y qué observamos en las proporciones del plano? Una armonía absoluta entre sus dimensiones y las posibilidades del mármol. Todas las distancias de muros a columnas de apoyo a apoyo, en las partes cubiertas del templo, son constantes, invariables. Es el límite del mármol lo que dio esa medida, fue la propia naturaleza la que imprimió su ritmo. Allí donde el mármol no llegaba, donde no pudo llegar, sobre el recinto de la diosa, allí apareció el cielo abierto, el único tejado posible.

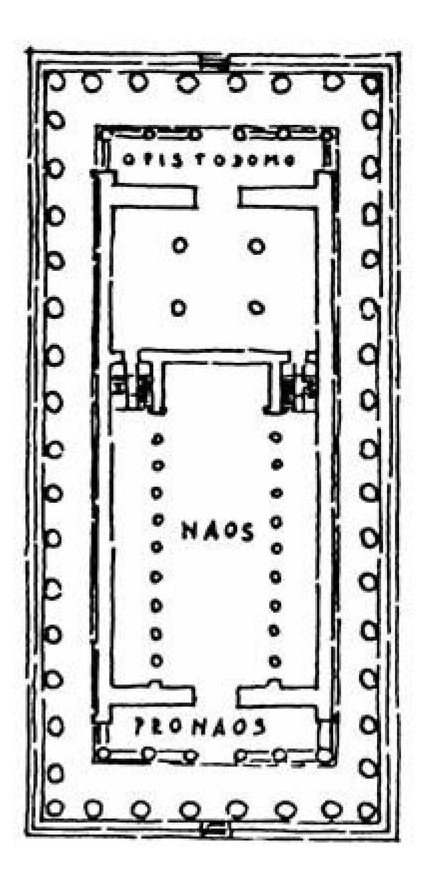


FIGURA I.9. *Plano del Partenón.*

Ahora, si contemplamos el exterior de este maravilloso edificio, verificamos atónitos hasta dónde llegó la pureza de sus proporciones y forma; se trata de las correcciones ópticas, algunas de las cuales se observan ya en los templos arcaicos. Las columnas no son iguales ni están espaciadas a iguales distancias. Las columnas extremas son más gruesas para corregir el efecto de debilidad que darían si fuesen de diámetro igual a las otras. Estas columnas están más cerca de sus vecinas para rectificar la impresión de espacio demasiado abierto que aparecería en las esquinas del templo si se respetara la

exacta igualdad de las luces. Las columnas centrales están más distanciadas para evitar la sensación de estrechez que se produce cuando un vano se coloca entre dos vanos iguales. Todas las líneas que aparecen horizontales en las gradas del templo, en sus arquitrabes, frisos y cornisas, no son horizontales sino imperceptiblemente curvadas hacia arriba, para corregir la flexión ilusoria, la flecha imperceptible que aparece hacia abajo a nuestra vista cuando contemplamos una horizontal verdadera y amplia. El fuste de las columnas tiene mayor talud en sus paramentos exteriores para suprimir el engaño óptico que tiende a arquear hacia el espectador una línea vertical prolongada. Los perfiles de sus molduras, nítidos y sobrios, son el producto de elaboradas curvas y de exquisitos juegos de luz y sombra sólo perceptibles en la fineza y blancura del mármol. El aparejado es perfecto. Con instrumentos especiales se han podido descubrir las juntas de los tambores pétreos que forman las columnas del templo.

Esta extraordinaria perfección estructural se completa con soberbios bajorrelieves y esculturas: las metopas del entablamento con legendarios y mitológicos cuadros de guerra; el célebre friso del pronaos con el desfile de las Panateneas y los dioses del Olimpo; y, por último, los frontones que llevan al cielo las luminosas escenas del nacimiento de Palas Atenea y de la disputa de la diosa con Poseidón por la posesión de Atenas.

Los griegos empleaban la palabra sinfonía para la arquitectura y, en las tardes doradas de Atenas, al contemplar el Partenón, decían: “escucha, el Partenón está cantando”…

Los Propileos de Mnesicles, la magnífica escalinata cubierta que asciende a la Acrópolis, simboliza igualmente la fusión de ambos órdenes arquitectónicos, empleando, con maravilloso acierto, el robusto dórico en lo exterior y el delicado jónico en lo interior.

El pequeño Templo de la Victoria que queda en lo alto, a la derecha de los Propileos, es como un emblema y anuncio de la Acrópolis, obra de Calícrates, del más bello estilo jónico peninsular. Luego, al lado opuesto del Partenón, se encuentra el Erecteo, grupo de pórticos jónicos con los altares de Erecteo, Atenea y Poseidón, en que se guardaban reliquias y trofeos y donde se hallaba, dominando la alta explanada, la pequeña y célebre tribuna de las Cariátides. El orden jónico de estos pórticos creados por Mnesicles, en su estilo arcaizante y de reminiscencia asiática, por respeto a su función tradicional, es de la mayor elegancia y con gran lujo de joyería en sus capiteles incrustados de oro y piedras preciosas. La tribuna de las Cariátides se considera como una refinada variedad del orden jónico, pues las columnas se transforman en seis hermosas *coras* o muchachas que llevan, rítmica y majestuosamente, sobre sus cabezas, el bello entablamento sin friso y como si no tuviera peso alguno. En los pliegues de las túnicas de estas recias esculturas están sugeridas, sin embargo, las estrías de las columnas dóricas.

Un nuevo orden apareció en esta época fecunda: el orden corintio. Orden menor, de espíritu jónico, en que el capitel es como un cesto rodeado de hojas de acanto que se curvan en volutas bajo el peso del ábaco. Posiblemente el origen de estos capiteles fue metálico. El orden corintio se empleaba en forma decorativa y en pequeños monumentos conmemorativos. Existen templos donde aparecen los tres órdenes admirablemente

combinados, como en el templo de Apolo Epicúreo en Arcadia (430 a. C.), donde una sola columna corintia se espiga al fondo del naos como un motivo puramente ornamental.

Esta fusión de órdenes existe asimismo en un tipo de templo circular que llega a su perfección máxima en el llamado *Tholos de Epidauro;* su naos cilíndrico está rodeado por columnas dóricas y contiene un anillo interior de columnas corintias. Esta forma de templos es de gran trascendencia en la historia de la arquitectura por ser el modelo de los templos circulares romanos.

Tal vez el ejemplo más puro de orden corintio sea el menudo monumento corágico de Lisícrates en Atenas (335 a. C.), erigido en la Vía de los Trípodes como sostén del trofeo o premio otorgado a la ciudad en los juegos olímpicos de Grecia. Es notable por su novedosa composición que consiste en un esbelto cuerpo circular rodeado por columnas corintias adosadas. Está elevado sobre una base rectangular y cubierto por una pequeña cúpula monolítica esculpida con escamas y zarcillos de acanto.

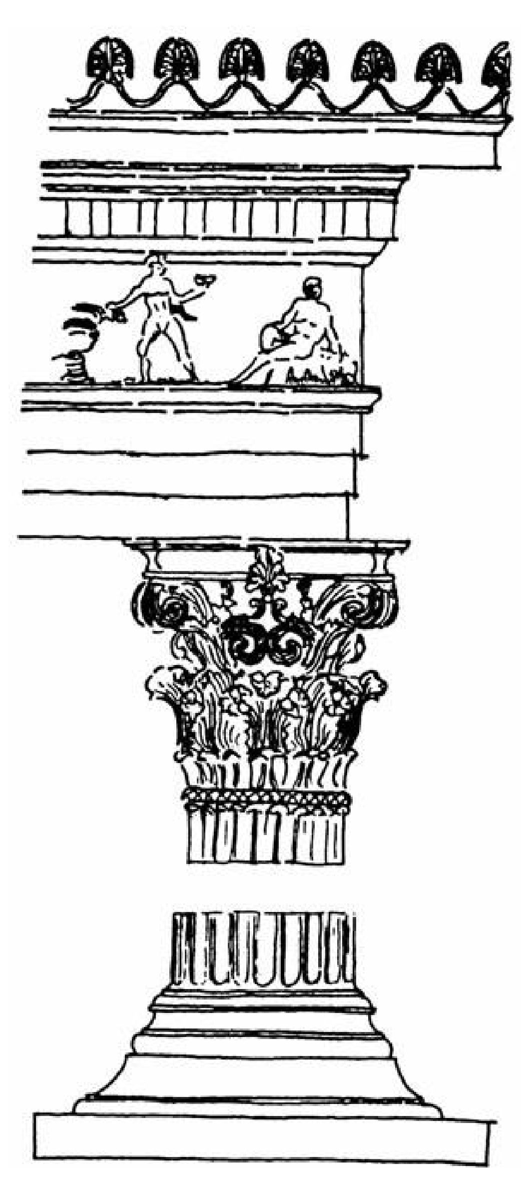


FIGURA I.10. *Orden corintio.*

Siguiendo con estas brevísimas indicaciones sobre los templos de los siglos V y IV a. C. debemos citar los magníficos ejemplos jónicos de Asia Menor: el Templo de Artemisa en Éfeso, el de Apolo Didimeo en Mileto y el de Atenea Polias en Priene (356-320 a. C.).

El primero puede considerarse como el Partenón de las colonias griegas en Asia Menor; fue el centro de las grandes fiestas religiosas panjónicas de Oriente. Está considerado como una de las siete maravillas del mundo antiguo. Dinócrates como arquitecto y Escopas como escultor fueron los constructores de este templo llamado *helenístico* por oposición al templo arcaico que ya hemos mencionado. Su planta y amplitud parecen haber respetado las del venerable templo primitivo. Lo más notable eran sus columas de más de 16 metros de altura, cuyos zócalos se cubrían de bellísimos bajorrelieves recordando, quién sabe, los zócalos esculpidos de Korsabad y Persépolis.

El Templo de Apolo Didimeo en Mileto, que remplazó igualmente al edificio arcaico destruido por los persas, fue el mayor de todos los templos jónicos según Plinio, y por ello, no pudo techarse su ancha naos. Era díptero, con 10 columnas frontales y originales pilastras en los extremos de las antas del pronaos con chatos capiteles en que figuraban liras y grifos.

El Templo de Atenea Polias en Priene formaba parte de un alto y amurallado conjunto donde se hallaban el teatro y el estadio. Era, como excepción en los grandes templos, períptero, y tanto sus capiteles como el entablamento están considerados como modelos perfectos del orden. El jónico romano se inspiró directamente en ellos.

Antes de hacer referencia a las características del último periodo griego creemos que encuadra en el marco arquitectónico de los siglos de apogeo V y IV a. C. el revisar, aunque sólo sea sumariamente, los otros tipos de edificios griegos: teatros, monumentos funerarios, plazas, estadios, habitaciones, etc. Ellos alcanzaron su más pura y completa expresión durante estos dos siglos de arte.

Los teatros, al aire libre, consistían en una gradería semicircular labrada en las faldas de una colina, con un espacio central para los coros, la *orchestra,* y un estrado o proscenio de fondo para los actores llamado el *logeon*. El logeon, en los teatros más recientes, presentaba un muro a manera de telón fijo y decorado con motivos arquitectónicos. Detrás de este muro se hallaba la *ekena* o camarines de construcción generalmente de madera. Casi todas las ciudades griegas, en la península y en las colonias, rivalizaban en hermosos teatros. El de Dionisos en las laderas de la Acrópolis de Atenas (340 a. C.) y el teatro de Epidauro son ejemplos magníficos que aún sugieren en sus ruinas la grandiosidad de los espectáculos griegos.

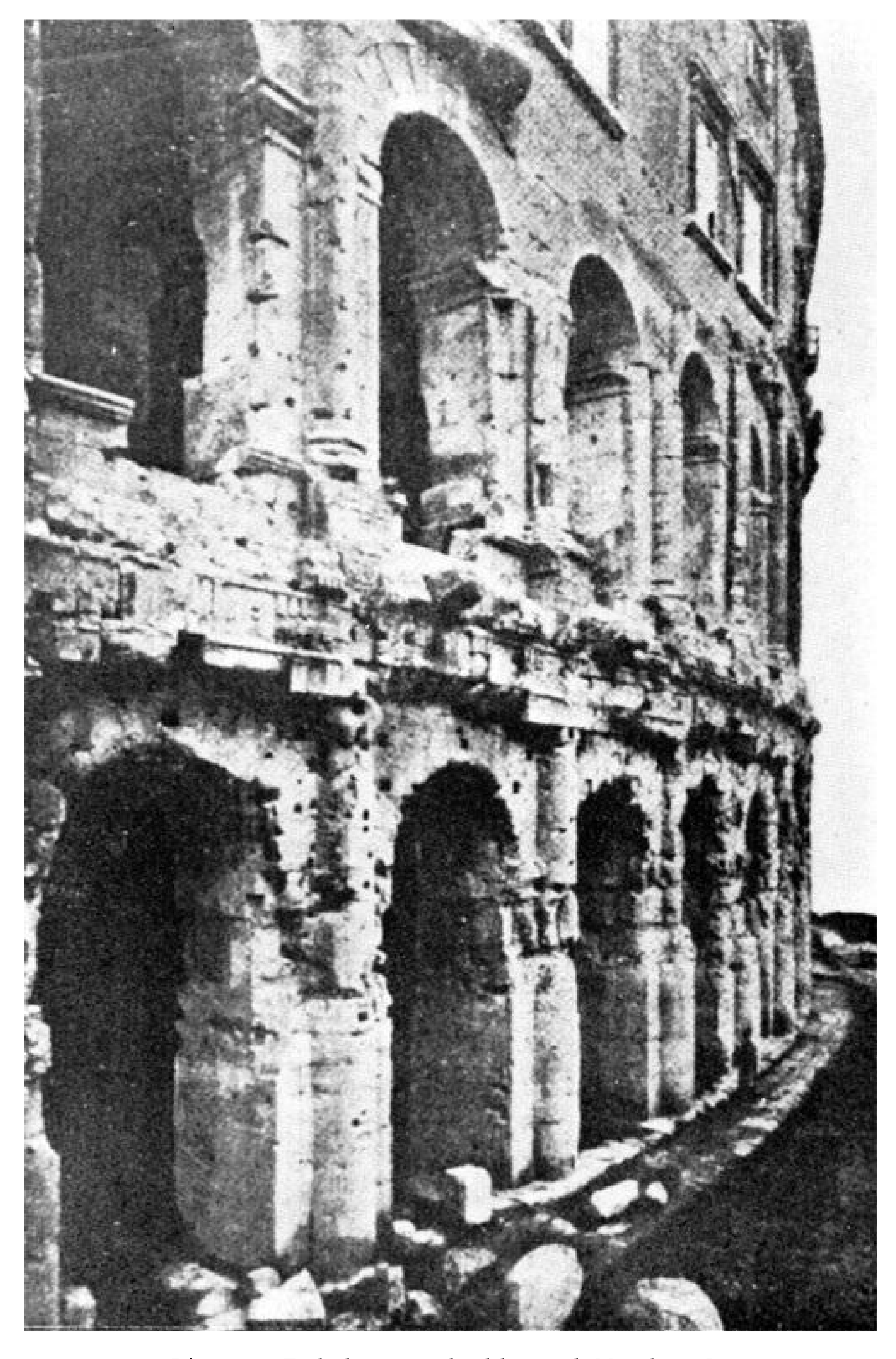


LÁMINA I.5. *Fachada semicircular del teatro de Marcelo, en Roma.*

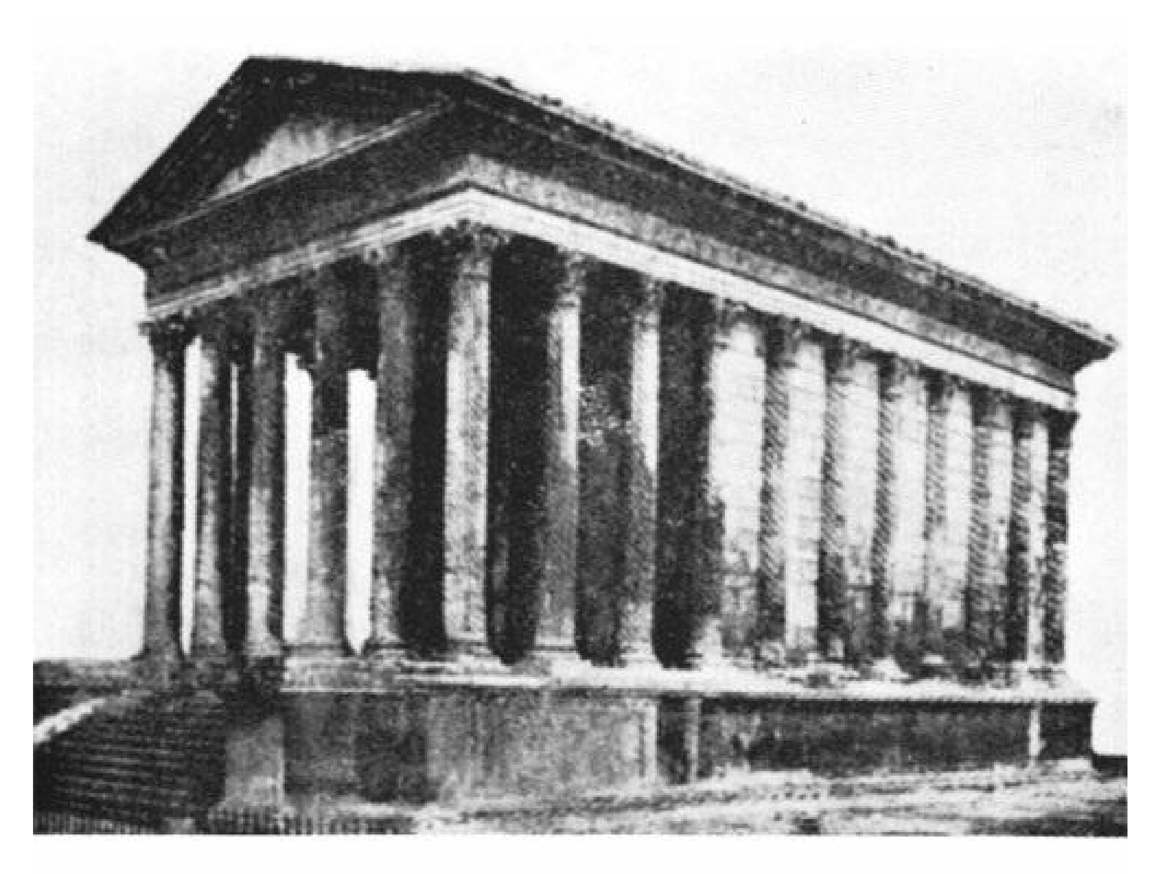




LÁMINA I.6. arriba: *La Maison Carrée, en Nîmes;* abajo: *El Panteón de Agripa, en Roma.*

La arquitectura funeraria adquiere un carácter monumental en Asia Menor. En la propia Grecia se indicaban los sepulcros por medio de simples “estelas” o lápidas verticales esculpidas con bajorrelieves alusivos a la vida del difunto y rematados, generalmente, por una palmeta o por alguna delicada crestería.

En el oriente jónico aparecieron los grandes mausoleos imitados luego en Roma. El más célebre de ellos fue el del rey Mausolo en Halicarnaso (353 a. C.), otra de las maravillas de la Antigüedad. Sobre un pedestal rectangular de 20 metros de altura se levantaba un pórtico del más depurado orden jónico, que rodeaba un recinto abovedado y cubierto, en forma piramidal, por una gradería coronada por la efigie de Mausolo conduciendo una cuadriga. El monumento llegaba a tener más de 40 metros de altura. Las esculturas de Escopas que figuraban en los intercolumnios fueron también motivo de inspiración romana. Este mausoleo fue algo posterior al monumento o trofeo de las Nereidas en Xantos, cuya composición parece haber servido de modelo al de Halicarnaso.

Un tipo menor de tumba, en forma de templo, es la del León en Cnido: exteriormente cuadrada, con estilizadas columnas dóricas empotradas y cubiertas con una gradería piramidal. Un león echado corona el edificio. El interior es circular y techado con falsa bóveda de piedras escalonadas.

Los propios sarcófagos, como el de las Plañideras en Sidón, el de Cnido o el llamado de Alejandro, están compuestos como pequeños templos arquitectónicos.

Los estadios y los hipódromos, que llegaban a tener capacidad hasta para 50 000 espectadores, eran construidos con igual espíritu de comunicación con la naturaleza que aquel con que se labraban los teatros en las colinas frente a magníficos paisajes. Los estadios de Olimpia, de Epidauro, de Delfos, permanecen como ejemplos.

Las palestras o gimnasios eran patios abiertos con pórticos que daban acceso a campos, piscinas o exedras para descanso y plática de los espectadores. Fueron el modelo de las termas romanas.

Las *ágoras* o plazas públicas, centros cívicos de las ciudades, eran típicas de las poblaciones griegas. Sus extensas *estoas* o pórticos columnados daban sombra o defendían de las rápidas lluvias.

Por fin, la casa y los palacios griegos parecen haber sido de planta única con un patio central porticado, el *peristilo,* como lo indican las ruinas de Atenas, Delfos y Priene.

Toda esta variedad de simples y claros edificios fue ampliada y enriquecida durante el último periodo del arte griego, periodo más bien intelectual y lujoso que fundamentalmente creador de arquitectura. Se trata de los últimos años del siglo IV a. C., de todo el siglo III y de parte del II, hasta la dominación romana. Éste fue el periodo llamado helenístico o alejandrino.

Después de las conquistas de Alejandro Magno, que se extendieron hasta la India, Grecia perdió la hegemonía de sus pequeños estados y se rompió la unidad de su arte. La ciudad de Alejandría, fundada por el conquistador y las de Pérgamo, Priene y Rodas,

como centros de gran importancia, impusieron sus modalidades regionales y de raza a las genuinas formas griegas. Sin embargo, el arte griego no se descompone ni termina, su espíritu permanece como la estructura misma de la arquitectura de todos los tiempos.

El periodo Helenístico fue el de las grandes composiciones urbanas. Aparecieron planos proyectados para ciudades, como el de Priene, modelo de urbanismo, donde se trazaron avenidas y calles y se ubicaron servicios y edificios públicos, ya no con el sentido naturalista de épocas pasadas sino con un objetivo real y preciso. Los mercados, teatros, bibliotecas —como la célebre de Alejandría—, museos y grandes altares públicos, como el de Júpiter en Pérgamo, fueron edificaciones características de la época.

En Atenas quedan aún entre los pocos monumentos de esta época final las magníficas ruinas del templo de Zeus Olímpico (174 a. C.). Aunque trazado por el arquitecto romano Cosutio su belleza es, sin embargo, griega y constituye el modelo máximo del orden corintio. Luego, en el centro mismo de la ciudad, permanece todavía el pequeño edificio meteorológico, llamado “La Torre de los Vientos” (100 a. C.). Se trata de un recinto prismático, octagonal, con estilizados pórticos corintios, dentro del cual estaban los aparatos para medir y prever el tiempo. Un ancho friso corona la torre y en él figuran los vientos dominantes de Atenas, genios simbólicos que parecen soplar a todos los ámbitos del mundo lo eterno y maravilloso del arte griego.

5. Roma

La posición geográfica de Roma, preponderante y central en el mundo antiguo del Mediterráneo, fue factor básico que explica la extraordinaria irradiación y unidad de sus dominios y de su arte.

Roma, fundada a mitad del siglo VIII a. C., subyugó, primero, a los diferentes y primitivos pueblos de la Península Itálica, concentrando en sí un poder único y soberano sobre todo este territorio lo cual le permitió, luego, lanzarse a la conquista del mundo.

El mar y los cerrados y defendidos valles de Grecia dieron a su pueblo un sentido de libertad e independencia que lo mantuvo siempre dividido en pequeños Estados rivales. Ni la topografía de Italia, ni los pueblos primitivos agricultores que la habitaban, tuvieron esos caracteres. Roma afirmó, desde un principio, su posición central y dirigente dominando la península, absorbiendo sus diversas culturas, reglamentando sus costumbres y concentrando su poderío. Pueblo de disciplinas y de leyes, su arquitectura reflejó siempre uniformidad de dirección, fuerza y genio distributivo. Los romanos imprimieron a la arquitectura su espíritu de orden, de regla y de partición. Conquistaron el espacio llegando a realizar extraordinarios conjuntos de volumen, de circulación y de efecto que los griegos no conocieron. Así como los griegos crearon la belleza de la forma espacial, los romanos crearon la potencia en verdaderos mundos cerrados bajo cúpulas o abiertos en sus pomposas y rígidas perspectivas.

Tres aportes fundamentales de tipo cultural intervinieron en la arquitectura romana: el etrusco del norte, el griego del sur y el autóctono de su pueblo semiprehistórico de campesinos lacios, los *terramares,* que construían sus aldeas sobre dos calles perpendiculares como lo hicieron después los romanos al fundar sus ciudades trazando en cruz el *cardo* y el *decumano,* las dos vías principales.

De los etruscos recibieron, esencialmente, el arte de construir arcos y bóvedas, y de los griegos heredaron los órdenes: el perfecto sistema adintelado. Fácil es comprender la fórmula romana: arcos centrales que resisten columnas empotradas que los enmarcan dándoles ornamento y medida.

La evolución de la arquitectura romana fue la de su arte en general, que se divide en cuatro grandes épocas históricas.

Primera: el periodo de los reyes etruscos (750-500 a. C.) —el aporte directo de la arquitectura etrusca fue básico— y el periodo republicano, que puede considerarse del 500 a. C. a la iniciación del imperio (27 a. C.). La influencia de la arquitectura griega durante el periodo republicano se deja notar por la severa aplicación de los órdenes y tipos distributivos.

Segunda: primer siglo del imperio (27 a. C. al 69 d. C.) o época augustea. En esta época la influencia de la arquitectura helenística predominó en las formas de los templos, arcos de triunfo, tumbas, palacios, etcétera.

Tercera: segundo siglo del imperio (69-211 d. C.) o época de los Flavios y Antoninos hasta Septimio Severo. La arquitectura y la técnica romana llegaron a su apogeo monumental y a su mayor originalidad.

Cuarta: tercer siglo del imperio, del 211 al 324 d. C., año en que Constantino trasladó la capital del imperio a Bizancio. Época de decadencia, a pesar de sus grandes realizaciones con influencias coloniales y bárbaras.

Veamos ahora cuáles fueron las características de la arquitectura etrusca. Los etruscos, de origen oriental, seguramente pelásgico, se instalaron en el centro-norte de Italia hacia el siglo VIII a. C. Eran grandes constructores de piedra que colocaban sin mezcla y con la que volteaban arcos y bóvedas perfectos; formas que importaron de Oriente y que los griegos no emplearon sino en obras utilitarias, pero no de belleza, quién sabe si por rechazo al dinamismo de aquellas estructuras. Los etruscos fueron además hábiles fundidores de bronce, brillantes alfareros y maestros fresquistas. El arco llamado de Augusto, en Perusa, es un hermosísimo ejemplo del sentido sobrio y desnudo de su arquitectura pétrea. Formaba parte de las macizas murallas etruscas de la ciudad. Es de proporciones esbeltas y cierran su medio punto dos hiladas superpuestas de dovelas limitadas por una simple moldura que acentúa el círculo del vano. Lo corona un magnífico friso de procedencia dórica; en las metopas se inscriben escudos redondos y los triglifos presentan pequeños capiteles jónicos. Nada más elocuente para recordarnos el remoto origen de los etruscos, rama pelásgica que no retornó a Grecia debido a la invasión dórica y que desde Asia Menor partió directamente para Italia. El friso de Perusa lo vemos repetirse con frecuencia en los templos romanos.

El templo etrusco, que Vitruvio describe con detalle, se inspira en los templos griegos: su naos o *cella* —en latín—, es más bien cuadrada y transversal, conteniendo a veces, como la del templo de Juno en Lanuvio, tres santuarios. El templo no tiene opistodomo ni columnas alrededor. El pórtico de entrada es muy profundo y el edificio se levanta sobre un alto zócalo o *podium* que presenta una amplia escalinata frontal. Sus columnas, de evidente origen leñoso, están muy espaciadas y tienen base y capitel inspirados en los de la columna micénica. El entablamento carece de friso y el frontón, más empinado que los frontones griegos, sobresale fuertemente por encima del arquitrabe y está coronado por piezas de cerámica vidriada. Su forma y estructura constituyen una admirable adaptación al clima frío y lluvioso del norte italiano. Los templos rectangulares romanos conservan siempre, en el fondo, estas características.

Las tumbas etruscas son notables, en particular las de Corneto; se hallan vaciadas en la roca, imitando, exactamente, el interior del atrio de una casa, con su figurada cuartonería del techo donde se simula la apertura central para el ingreso de la luz y salida del humo del hogar. Luego, en los muros del recinto se desarrollan frisos pintados al fresco con grandes figuras oscuras sobre el fondo claro y del más noble estilo. La cámara funeraria se encuentra en un compartimiento inferior. En muchos de sus sarcófagos se observan volutas y genios alados originarios del repertorio artístico oriental.

En Roma, correspondientes al periodo de los reyes, se conocen: restos de las murallas de la ciudadela etrusca del Palatino; la Cloaca Máxima o alcantarillas abovedadas con gruesas piedras radiales y que aún están en servicio al borde del Tíber; tumbas subterráneas en el Valle del Foro, y la Acrópolis del Capitolio, donde se erigió el templo más venerado de Roma: templo típicamente etrusco, varias veces reconstruido y dedicado a las tres divinidades tutelares de la ciudad, Júpiter, Juno y Minerva.

Los dioses fueron adoptados por Roma y las divinidades del Olimpo se hicieron las divinidades del Estado romano; el emperador era el Pontífice Máximo. El culto del hogar, de los antepasados, tan venerado en el patriarcado romano, tuvo una expresión original y directa en los templos circulares de Vesta.

Durante el periodo de la república los templos romanos adquirieron pureza y variedad de formas rectangulares y circulares y se consolidó la adaptación sobria y medida de los órdenes griegos.

Los templos rectangulares respetaron la composición etrusca, el alto zócalo, la escalinata de entrada, el hondo pórtico y la ancha cella, algunas veces rodeada de columnas semiempotradas, modalidad muy característica romana. El templo de Hércules en Cori, cerca de Roma, es un ejemplo de orden dórico de época seguramente helenística, sumamente estilizado y de excepcional empleo. Las características de fuerza y severidad del dórico griego se tornan romanas en un nuevo orden, creación genuina e inspirada en la columna etrusca: el orden *toscano*. Fue el orden republicano por excelencia. La columna es lisa, la base consiste en una simple zapata rectangular y una moldura tórica, el capitel tiene equino y ábaco simple con un collarín inferior que le da esbeltez, el arquitrabe es macizo, el friso llano y la cornisa sobresale como una fuerte

losa coronada por una moldura en cuarto de círculo. El orden toscano es nuevo, robusto y hermoso.

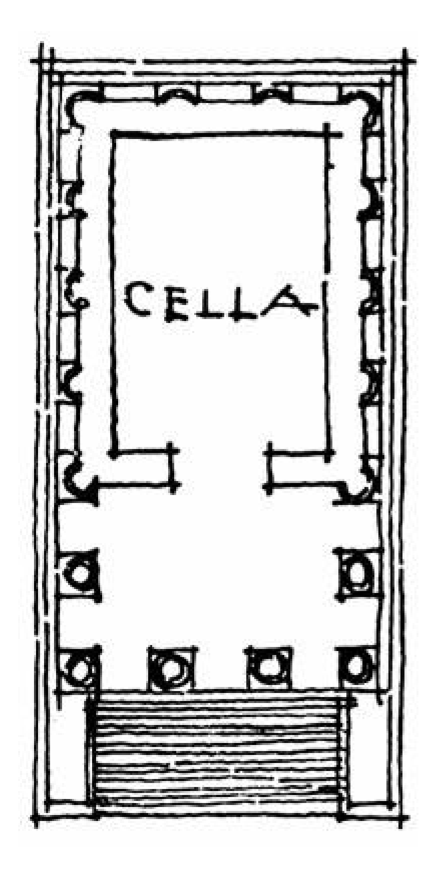


FIGURA I.11. *Plano de templo romano.*

El jónico romano lo apreciamos en el templo republicano de la Fortuna Viril, cuyas columnas y molduración superior recuerdan las del templo de Priene, con la variante de una bella y fina guirnalda que adorna el friso.

En cuanto al orden corintio, éste aparece como uno de los primeros ejemplos en el templo circular de la Sibila en Tívoli y, posiblemente, en el ya imperial de Vesta en la propia Roma. Templos ambos dedicados al culto del fuego sagrado y cuya forma tiene origen en los *tholos* griegos. Sin embargo, el espíritu de esos templos es profundamente romano por el culto que expresan, por la presencia del pódium circular, de ventanas en el tambor de la cella redonda, y por la cúpula que se observa en el segundo ejemplo. En esos dos pequeños templos vemos la evolución del capitel y de la cornisa corintia romana. En el templo de la Sibila el capitel es pesado, con volutas muy grandes y un exagerado rosetón central; luego, la cornisa no presenta aún los *modillones* clásicos del orden, menudas ménsulas que reciben y sostienen el saliente de aquéllas. En el templo de Vesta las columnas son más alargadas, el capitel es ya perfecto y los modillones asoman tímidamente bajo la cornisa.

La modalidad más notable sobre aplicación de órdenes, y generalizada durante este periodo, consiste en la superposición de éstos, colocando primero el toscano, el más robusto, luego, el más esbelto, el jónico, y para terminar, el corintio, como orden

decorativo. Este último figura en general en forma de pilastrillas adosadas a los parapetos de coronación. Así quedó establecida una regla de arquitectura. Los ejemplos republicanos más célebres se encuentran en el Teatro de Marcelo y en el Tabularium o archivo, que se alzaba al fondo del Valle del Foro, vecino al Capitolio.

El Teatro de Marcelo, como todos los teatros romanos, si bien tiene la forma de los teatros griegos, ya no está construido sobre las laderas de una colina, sino sobre muros de piedra con arquerías y órdenes superpuestos.

Otro tipo de edificio romano fue la "basílica" o centro de contrataciones y tribunal público —primeros palacios de justicia de índole civil y religiosa—. Durante la república eran grandes salas abiertas, divididas por naves formadas por hileras de columnas y techadas con tijeras de madera. En un ábside o recinto circular, a un extremo de la sala, se instalaba la mesa del altar y las cátedras para los jueces. La Basílica Emilia, y luego la que erigió Julio César, de cinco naves, o Basílica Julia, fueron las más famosas de aquellos tiempos.

Ya que hemos hablado de Julio César, con quien termina esta primera época, diremos que el Foro republicano, es decir el primer gran centro cívico de Roma, llegó, bajo su gobierno y después de la conquista de las Galias, a enriquecerse notablemente en espera de agigantarse luego, con los grandes conjuntos que le fueron agregados por sucesivos emperadores: los foros de Augusto, Vespasiano, Trajano, etc. Fue al sur de la Vía Sacra, camino central del valle de las siete colinas, donde se formó este primer foro que lucía ya, antes del imperio, magníficos edificios como las citadas basílicas, el Tabularium, los templos del Capitolio y el de la Fortuna Viril, cuyas ruinas y emplazamientos aún perduran.

La arquitectura de la era augustea, que comprende el primer siglo del imperio, se define por una brillante fusión entre la belleza formal griega y lo representativamente romano, la fineza helenística y el sentido de la grandiosidad y de lo práctico. Las proporciones griegas se agigantan para vestir y cubrir grandes espacios. El corintio, adorno de los griegos, se transforma en el orden imperial por excelencia. Las tradiciones etruscas y, sobre todo, las técnicas helenísticas de aparejo y enchapes de piedra, forman aún la base de los monumentos arquitectónicos. El *concretum* o lo que vulgarmente llamamos *cemento romano,* no había llegado aún a su generalización y a producir creaciones colosales como las de los siglos posteriores.

El gran periodo de paz que inició Augusto estuvo simbolizado por un pequeño altar, el Ara Pacis, dedicado a la diosa de la Victoria. Era un edículo rectangular, hípetro, es decir, sin tejado, que contenía el altar colocado sobre una alta escalinata interior y que aparecía aislado dentro de un amplio patio porticado. La disposición y delicadeza de los elementos arquitectónicos provenían de la Grecia alejandrina, los motivos interiores de cabezas de bueyes y guirnaldas eran etruscos, los frisos externos, que podrían compararse por su belleza a los de las Panateneas del Partenón, ya no representaban a dioses olímpicos sino a dioses romanos: Augusto, los dignatarios de su corte y sus familiares. Los altos zócalos y las pilastras adosadas a los muros del templete se adornaban con frisos esculpidos con

finísimos dibujos. Este estilo decorativo de delgados relieves sobre fondos llanos fue característico de toda la época.

Durante el reinado de Augusto se construyó el imponente conjunto de su foro: el Templo del Marte Vengador, de más de 20 metros de altura, ubicado al fondo de una ancha avenida formada por pórticos de columnas coronados de estatuas, por exedras laterales y arcos de triunfo. La cella del templo, con una hornacina al fondo, a manera de ábside, y estrechas naves laterales, fue uno de los primeros ejemplos de este tipo de disposición que luego se adoptó en las basílicas cristianas.

Junto al Tabularium, Augusto reconstruyó el Templo de la Concordia, de curiosa planta, por la forma transversal de la cella, y con ventanas laterales en la fachada.

Debemos anotar, por su importancia, dos templos construidos en las Galias durante su reinado: la *Maison Carrée* y el llamado *Templo de Diana,* ambos en Nîmes. La Maison Carrée es un modelo de templo romano logrado con la más exquisita elegancia griega. La cella está cubierta por una bóveda cilíndrica de piedra aparejada, sostenida por arcos o costillas que la dividen en tramos; primer ejemplo de esta estructura que será, más tarde, el sistema de construcción habitual de las bóvedas románicas de la Edad Media. El edificio conocido con el nombre de Templo de Diana fue más bien un nínfeo de las termas. Su arquitectura es más notable; el recinto abovedado no sólo presenta los arcos de soporte, sino que éstos caen sobre columnas salientes adosadas al muro, a manera de contrafuertes. Luego, los empujes de la bóveda están contrarrestados por altas y estrechas naves laterales igualmente abovedadas, constituyéndose así, en germen, el sistema de equilibrio de construcción de bóvedas que caracteriza a la arquitectura medieval. Es interesante anotar cómo la arquitectura romana, a pesar de su rígida disciplina de formas e inconfundible sello, se adapta, prácticamente, a los procedimientos estructurales y a los materiales de las provincias.

Ya que estamos indicando algunos nuevos aspectos de la arquitectura de esta primera época imperial, nos referiremos también a ciertos tipos distributivos y a monumentos que resplandecieron entonces para luego llegar al apogeo en siglos posteriores. Tenemos las Termas de Agripa, el Circo Máximo reconstruido por Claudio al pie del Palatino, el Arco de Triunfo de Augusto en Rímini, los mausoleos, la habitación, el palacio y por último obras utilitarias y de magnífica belleza como el Acueducto Claudio, que aún domina la campiña romana.

De las Termas de Agripa no quedan sino bases y elementos que fueron utilizados en la construcción del Panteón.

Las termas, baños y centros de expansión del pueblo romano se componían, en lo esencial, de tres partes distribuidas longitudinalmente según un eje de simetría: el *frigidarium* o piscina al aire libre, el *tepidarium* gran nave central abovedada, para baños tibios, y luego el *calidarium* donde se instalaban las cámaras para baños calientes. Al lado de estos locales principales se ubicaban múltiples servicios para la atención del público. El imponente edificio se elevaba sobre una extensa área cerrada y rodeada de jardines.

El circo romano tuvo sus orígenes en los hipódromos y estadios griegos; la inmensa y larga arena, para carreras de caballos y carros, estaba rodeada por altas graderías construidas sobre arcos y limitada, al fondo, por un hemiciclo. La arena se dividía en dos partes por un murete central: la espina, donde se colocaban los jueces y las señales para las carreras. El Circo Máximo, reedificado por Julio César y restaurado por Augusto, tenía una capacidad para 250 000 espectadores.

Los arcos de triunfo, monumentos conmemorativos de los emperadores y de sus grandes hechos, aunque su forma fuera ya conocida por las ostentosas portadas de las ciudades helenísticas, adquirieron en la Roma imperial un aspecto aislado y grandioso. Entre los primeros arcos de triunfo tenemos el de Augusto en Rímini y el de Tiberio en Orange, Provenza. El primero, simple, con un solo arco ancho y flanqueado por finas columnas corintias; lo corona un pequeño frontón y luego un espigado parapeto, el *ático,* donde aparecen las inscripciones alusivas al monumento. En lo alto se erguía la efigie del emperador en una cuadriga. El arco de Tiberio es triple: un arco central y dos arcos menores a los lados, enmarcados éstos igualmente por columnas corintias, entablamentos y ático. La forma de estos dos arcos la veremos repetirse con frecuencia durante todo el imperio. En ambos casos, su aspecto sobrio, lo delicado de la molduración en el primero y la fineza de los bajorrelieves en el segundo, nos los muestran como magníficos ejemplos iniciales.

La arquitectura funeraria del periodo de Augusto produjo tipos notables de mausoleos. No sólo los emperadores se hacían erigir tumbas monumentales, sino que también los dignatarios, los patricios y aun los plebeyos han dejado tras de sí imponentes tumbas. El mausoleo de Augusto, inspirado seguramente en el de Halicarnaso y en los túmulos o colinas funerarias etruscas, consistía en una base cuadrada rodeada de columnas, una masa cilíndrica de 67 metros de diámetro con las cámaras mortuorias y un alto montículo artificial, de arcilla, cubierto por frondosos cipreses. Luego, en la cima, la efigie del emperador en su cuadriga. La tumba de Cecilia Metela, en la Vía Apia, donde se alineaban hermosos mausoleos, tenía la misma composición arquitectónica que la de Augusto, pero de dimensiones mucho más reducidas y con una techumbre, posiblemente escalonada. El mausoleo de Cayo Sixto fue una imitación, en pequeño, de las pirámides reales de Egipto; su interior, abovedado, está revestido de mármol blanco y con pinturas murales. Una de las tumbas más significativas de esta época, en que el ciudadano romano tenía plena conciencia de su importancia y dignidad en el mundo, fue la del panadero Eulisarce, quien se mandó levantar para sus mortales restos un gran mausoleo en forma de horno para cocer el pan, con frisos alusivos a su noble oficio.

Ya es tiempo que hablemos de la casa romana que, durante la época que nos ocupa, llega a su forma acabada. Las ruinas de Pompeya y de Herculano nos ofrecen los mejores ejemplos. La antigua casa republicana comprendía, principalmente, el "atrio", patio cubierto en sus costados por tejados salientes e inclinados hacia el centro; la apertura superior, abierta para la luz y desde donde caía el agua de lluvia, se llamaba el *impluvium*. La fuente que recibía el agua en el atrio era el *compluvium*. Alrededor de este ambiente se ubicaban las demás habitaciones. La casa romana, a fines de la

república y luego durante todo el imperio, fue ampliada con otro patio interior, de procedencia griega: el *peristilo*. Podemos tomar como modelo la Casa de Pansa, en Pompeya, que presenta una distribución bastante completa. Las casas tenían, con frecuencia, dos pisos, y se desarrollaban, en general, según un eje longitudinal. Las fachadas no presentaban ostentación salvo algunos marcos con pilastras y entablamento en las portadas. Una serie de tiendas daba a la calle. Atravesando la puerta se llegaba al atrio por un corredor, el *prothyrum*. A ambos lados del atrio se ubicaban las salas de recibo y habitaciones, los *cubículos*. Luego, dividiendo el atrio del peristilo, se encontraba el *tablinum* o *hall* de recepción. Las habitaciones propiamente dichas estaban alrededor del peristilo, lugar más alejado de la calle y de carácter más íntimo; bajo sus pórticos quedaban, generalmente al fondo, el *triclinio* o comedor, con vista al jardín posterior de la casa. En ciertas casas, como la de Pansa, se observan dos comedores, uno de verano y otro de invierno. El lujo arquitectónico se desarrollaba, sobre todo, en estos patios que se ornamentaban con fuentes de mármol, nichos con estatuas, columnas estilizadas, pisos de mosaicos y frescos en los muros. Un altar, el *arario,* para adorar a los dioses tutelares de la casa, era uno de los pequeños temas arquitectónicos más visibles.

El palacio romano, cuyo prototipo puede ser el de la casa de Livia en Roma, tenía una disposición similar. En cuanto a los palacios de los emperadores en el Palatino, constituían un magnífico conjuto de edificios marmóreos y columnados que se destacaban en lo alto del Foro. El núcleo principal de estas construcciones fue comenzado por Augusto, pero el prototipo del palacio lo constituyó el de Domiciano; la sala del trono, como un inmenso atrio, se encontraba entre el arario o templo del palacio y la basílica real para los juicios públicos —el poder secundado por la religión y la justicia —. Luego seguía un monumental peristilo, al fondo del cual se abría el triclinio para los banquetes.

Al hablar de Domiciano estamos invadiendo el segundo siglo del imperio, cuyas características arquitectónicas tienen un acento de mayor originalidad y monumental realismo.

La época de los Flavios y de los Antoninos, hasta Septimio Severo, puede considerarse como la más gloriosa de Roma. Su arquitectura reflejó la grandeza y la unidad imperial con el mayor esplendor. La característica construcción de inmensos arcos y bóvedas de *concretum* se generalizó en gran escala. Los procedimientos técnicos para entreverar el ladrillo con el concreto permitieron estructuras nítidas y leves con las que se cubrieron enormes espacios. La *puzzolana,* piedra volcánica porosa y ligera, brindaba el material que, mezclado con cal, producía un hormigón muy sólido y adherente. Los arcos y nervios de ladrillo servían como un esqueleto estructural que quedaba imbuido en el concreto, formando una sola unidad constructiva. Una vez levantada la armazón de ladrillo, se vaciaba en los huecos la masa pastosa de concreto sobre fondos y moldes de madera. Estos moldes se retiraban luego, quedando sus huellas o casetones como ornamento mismo de bóvedas y estructuras. Los muros, que recibían las enormes cargas de las bóvedas, debían construirse en forma resistente pero práctica y rápida; el cuerpo

de estos anchos muros era también de concreto que se vaciaba, por capas, entre dos muretes de ladrillos especiales que servían de molde. Estos ladrillos tenían varias formas para que se adhirieran de manera absoluta al concreto; unos eran triangulares *opus testaceum,* otros en forma de clavos, *opus reticulatum,* etc. Con estos procedimientos llegaron los romanos a las más audaces y típicas realizaciones de cúpulas y bóvedas: bóvedas cilíndricas o de cañón, bóvedas de arista, formadas por la intersección de dos bóvedas de cañón sobre espacios abiertos, bóvedas de penetración e inmensas cúpulas esféricas. El grueso espesor de los muros tampoco era uniforme; para aligerarlos en las partes no resistentes, se formaban arcos de descarga o ciegos que los aliviaban con amplios entrantes o con hornacinas decorativas. Esta sabia y monumental albañilería era luego enlucida con estucos policromados o recubierta con enchapes de mármol o de bellísimas piedras pulidas que se sostenían con grapas de bronce. Era una técnica admirable, expresión directa de los materiales del suelo mismo de Roma y de los de todo el imperio y resultado de disciplinada organización de enormes masas de obreros compuestas de toda clase de gente humilde y de diferentes procedencias y razas. Trabajo estrictamente reglamentado, dividido en equipos y bajo la dirección de expertos capataces. Puede decirse que la arquitectura romana fue grandiosamente estandarizada por el Estado. En ella no se encuentra, como en Grecia, la huella individual de artistas creadores.

El primero de los Flavios, Vespasiano, construyó uno de los monumentos más extraordinarios de todos los tiempos: el Coliseo de Roma. Éste fue levantado sobre las áreas del palacio de Nerón, la *Domus Aurea,* en el valle del Esquilino. El Coliseo, o anfiteatro romano para luchas de gladiadores y fieras y simulacros de combates navales, pues podía transformarse en un lago para tales casos, tenía la forma simple de dos teatros griegos acoplados encerrando una arena elíptica de 87.50 metros de largo por 54.86 de ancho. Un ancho foso separaba la arena de las altas graderías de espectadores, para evitar el salto de las fieras. Las graderías se elevaban en cuatro pisos o rangos con capacidad para 80 000 espectadores y amplia disposición de las circulaciones; se sostenían por medio de arcos radiales de concreto que dejaban pasar, a diferentes niveles, las galerías anulares y abovedadas de circulación. El gigantesco tambor exterior, de cerca de 50 metros de altura, era de piedra aparejada y compuesto por tres hileras superpuestas de arcos flanqueados por columnas, como en el teatro de Marcelo. Un enorme ático con pilastras corintias formaba el parapeto de coronación donde se colocaban, como una crestería, los mástiles que sostenían el toldo o *velum* del anfiteatro. Es notable la diferenciación de materiales y previsión de juntas de expansión y resbalamiento para permitir las deformaciones e impedir las rajaduras de la construcción debido a sus diversos componentes y resistencias.

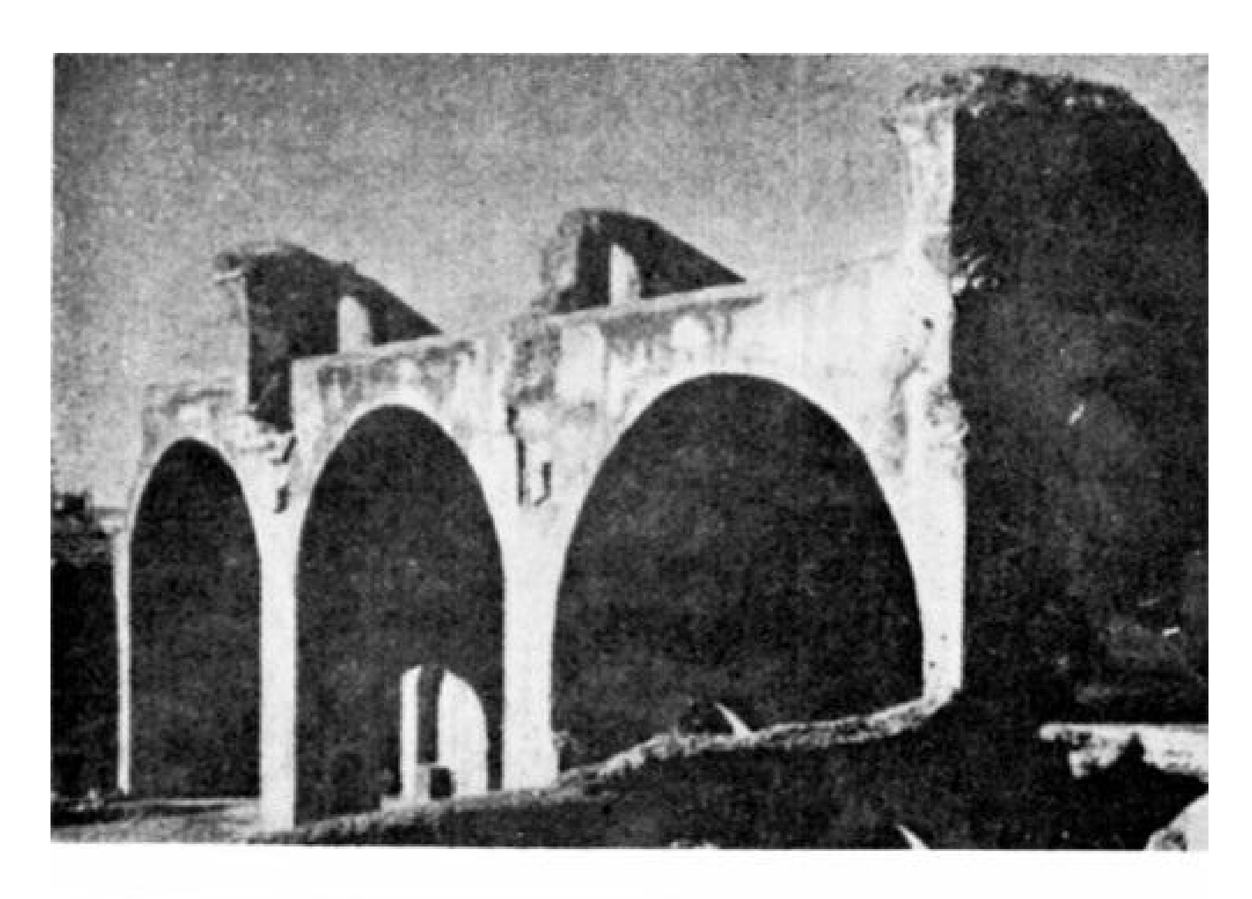




LÁMINA I.7. arriba: *Bóvedas de la Basílica de Constantino, en Roma;* abajo: *Interior de la Basílica de San Pablo Extramuros, en Roma.*



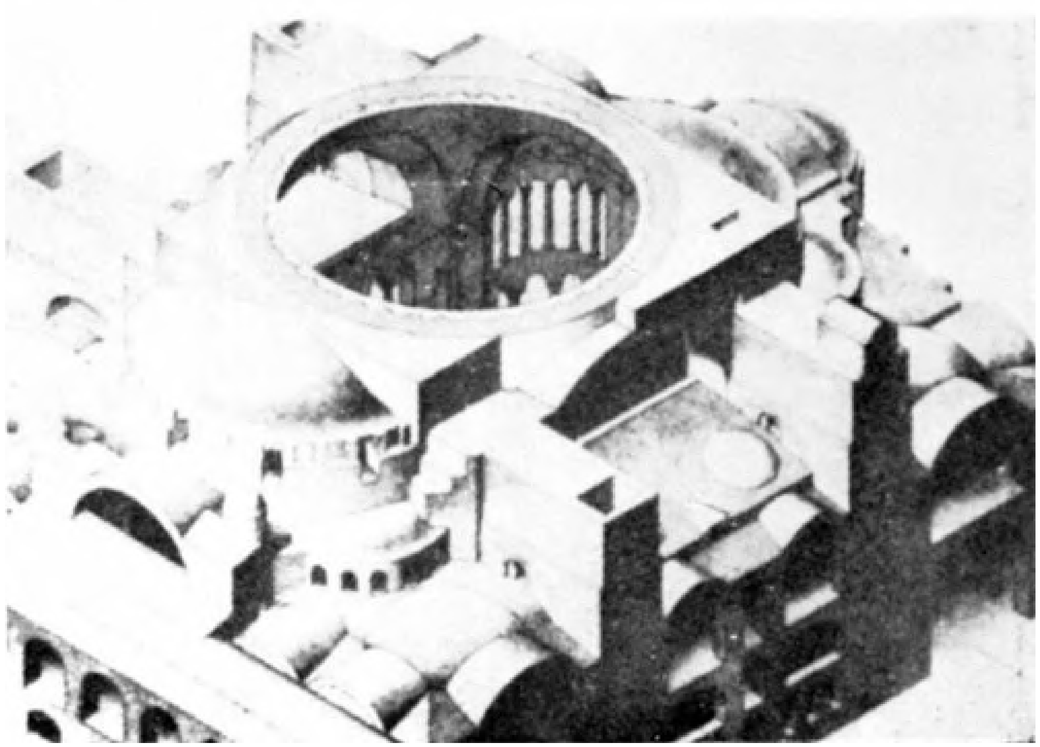


LÁMINA I.8. *Santa Sofía, en Constantinopla. Vista y perspectiva isométrica.*

Junto al Coliseo se erigió el Arco de Tito en conmemoración de sus victorias en Asia. Arco simple, pequeño, pero bellísimo por sus delicadas proporciones, la fineza de sus perfiles, y sus bajorrelieves interiores esculpidos con un sentido de profundidad y perspectiva que no conocieron los serenos frisos del Ara Pacis. Las columnas presentan una modalidad corriente en toda la arquitectura imperial y, en particular, en los arcos de triunfo: el "orden compuesto". Se trata de una mezcla, muy decorativa, del capitel corintio con su doble hilera de hojas de acanto, y del capitel jónico con volutas y ovoides. Se ha querido reconocer en esta variación un quinto orden arquitectónico que comprende un enriquecimiento ornamental en todos sus elementos.

Otra gran obra que también se construyó sobre el área del palacio de Nerón y utilizando parte de sus fundaciones fueron las Termas de Tito. En las excavaciones hechas durante el Renacimiento se descubrieron allí, bajo tierra, algunas pinturas murales cuyo estilo de motivos menudos y entrelazados fue imitado por Rafael y otros artistas de la época bajo el nombre de *grotescos*.

Dos grandes emperadores españoles del mismo periodo, Trajano y Adriano, enriquecieron Roma y las provincias del imperio con magníficos edificios.

Trajano ha dejado un hermoso arco triunfal en Benevento, parecido al de Tito, pero con los campos entre las columnas llenos de bajorrelieves, lo que lo hace más escultórico que arquitectónico.

El foro de Trajano, frente al Capitolio, fue obra de un arquitecto griego, Apolodoro de Damasco. Era como una abierta y colosal constelación de edificios marmóreos. Siguiendo el eje de simetría de su composición, se entraba por un patio de cerca de 120 metros de lado, rodeado de pórticos columnados, con dos inmensas exedras a cada lado y la estatua del emperador al medio. Luego, al fondo, ocupando transversalmente todo el ancho del patio, se ubicaban la basílica Ulpia, con cinco naves de columnas de granito rojo con capiteles de mármol blanco, galerías superiores y dos ábsides extremos para los tribunales. Siguiendo el eje principal y después de atravesar la basílica, se ingresaba a las bibliotecas griega y latina, dispuestas a cada lado de un patio en el que se elevaba una enorme columna de bronce: la Columna Trajana, que permanece milagrosamente intacta. El tipo de esta columna es genuinamente romano. Se alza sobre un pedestal de mármol ornamentado con trofeos esculpidos, el cual fue sepulcro de Trajano. Su altura es de 35 metros y el fuste está formado por una ancha banda esculpida que se enrosca en espiral hasta el capitel. La banda tiene un desarrollo de más de 243 metros y contiene 2 500 figuras de relieve con vivas y pintorescas escenas de las campañas de Trajano contra los dacios. Sobre el capitel se erguía la estatua del emperador. Columnas similares fueron las de Antonino Pío y de Marco Aurelio, esta última levantada en conmemoración de sus victorias en el Danubio. Hay algo místico en estas columnas "dórico-romanas'' envueltas por precisas y menudas figuras que, en lo alto, no están hechas para ser vistas por el hombre sino por los dioses.

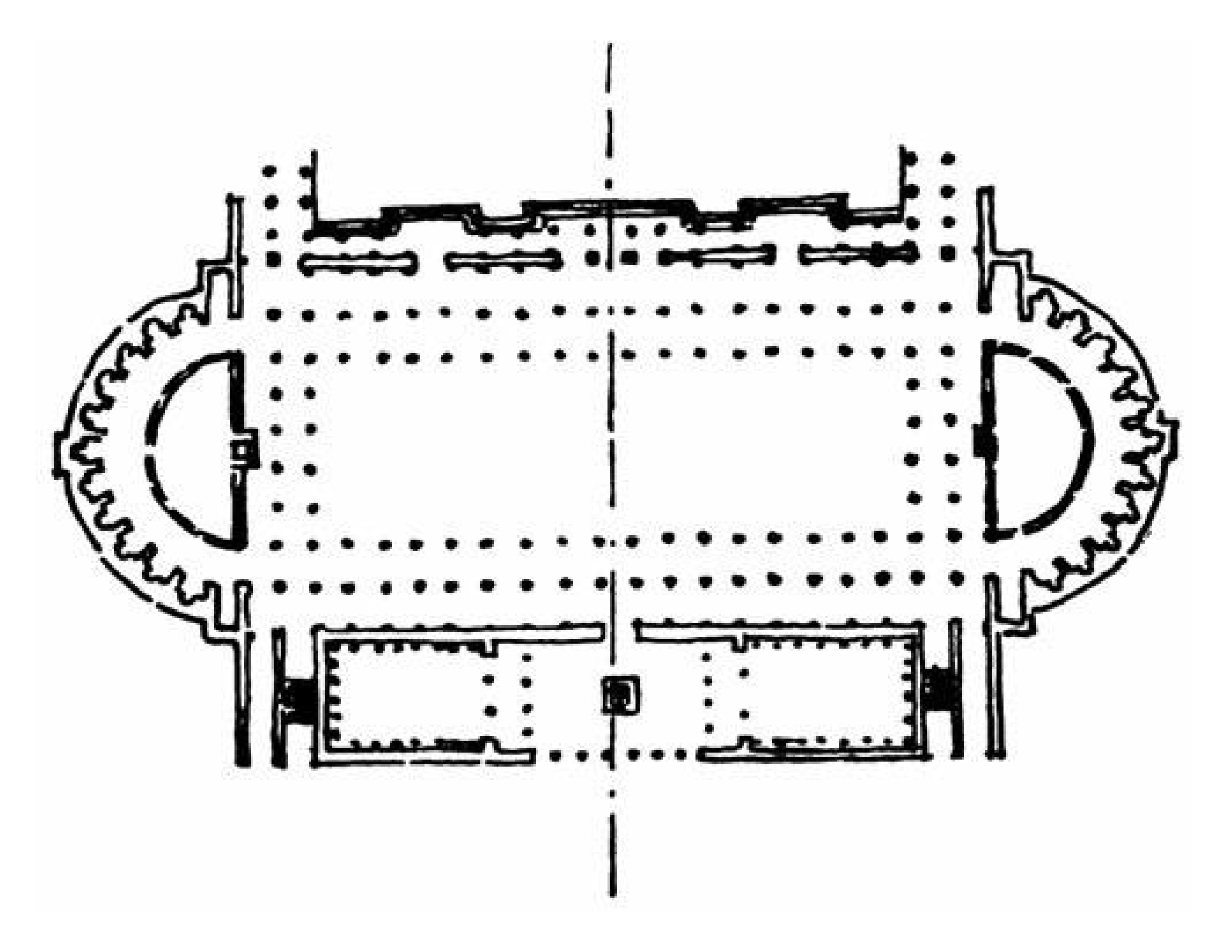


FIGURA I.12. *Plano de la basílica Ulpia (Roma).*

Adriano no sólo sucedió a Trajano como emperador, sino como constructor; su afición por la arquitectura le llevó a formular proyectos, y a dirigir personalmente algunos trabajos. En un bajorrelieve del Templo de Venus y Roma se ve al emperador con el arquitecto Apolodoro de Damasco inspeccionando la obra del edificio. Este templo fue uno de los más originales de la arquitectura romana. Comprendía una *cella* para cada divinidad con sus ábsides de fondo adosados por la espalda y formando un solo cuerpo central con dos pórticos simétricos de entrada. Las bóvedas de cañón de las cellas eran de concreto con casetones y reposaban sobre espesos muros hábilmente vaciados con profundas hornacinas flanqueadas por columnas. El templo era díptero, *decastilo,* es decir, con 10 columnas frontales, y se elevaba sobre una plataforma de 165 metros de largo rodeada por un pórtico de 200 columnas de pórfido y granito egipcios.

Pero la obra más representativa, no sólo de Adriano sino de la misma Roma, por su significado, admirable unidad y extraordinaria realización, fue el Panteón de Agripa. El inmenso templo circular, el monumento mejor conservado de Roma, fue dedicado a las divinidades tutelares de la familia de Julio César —*gens julia*—. Se construyó sobre el emplazamiento de un ninfeo y de un templo levantados por Agripa. De ahí el nombre de Panteón de Agripa. El Pórtico del primer templo fue utilizado en la columnata frontal del edificio. Pasando estas columnas de orden corintio, se encuentra un profundo vestíbulo con hornacinas laterales; luego, por una imponente puerta central, se pasa a una inmensa

rotonda cubierta con una cúpula esférica de 43 metros de diámetro y de altura, un verdadero mundo creado en ladrillo y concreto. En el espeso cilindro donde reposa la cúpula se han vaciado, hábilmente, los nichos de los altares, aligerándose así el grosor de éstos y formándose, de esta manera, macizos estructurales. Los casetones de la cúpula van disminuyendo gradualmente sus proporciones hasta llegar al *óculo* o apertura circular superior de ocho metros de diámetro que ilumina, como un sol en el cenit, todo este universo arquitectónico; el prisma triangular del frontón sobre las monolíticas columnas, la muralla rectangular del fondo, el cilindro circular, y luego, la superficie esférica que lo cubre, forman una unidad simbólica en que lo adintelado de los órdenes griegos se funde con lo circular de procedencia etrusca.

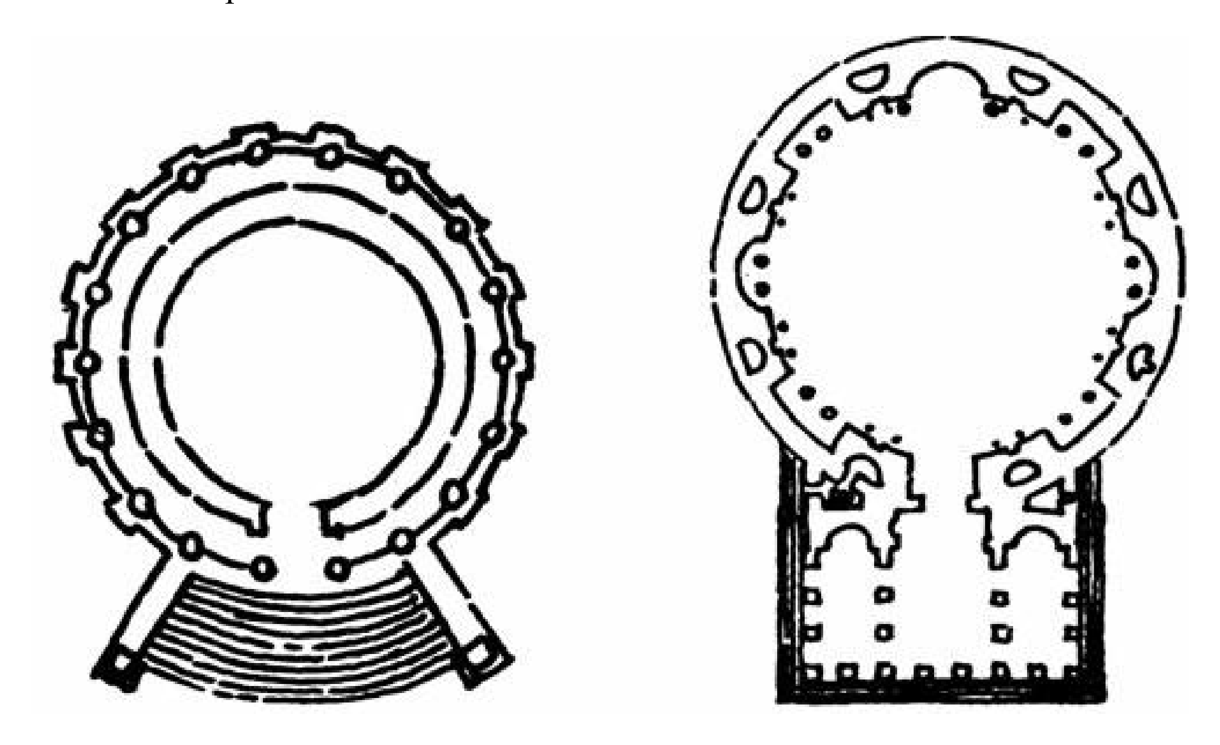


FIGURA I.13. Izquierda: *Plano del templo circular romano;* derecha: *Plano del Panteón de Agripa (Roma).*

Adriano, con ese mismo sentido de lo grandioso, se hizo construir una imponente tumba: el Mausoleo de Adriano, hoy Castillo de Santángelo. Tenía un aspecto parecido al de Augusto, con una completa disposición de cámaras interiores y con un cuerpo cilíndrico superior de más de 45 metros de altura, rodeado por un hermoso pórtico de mármol con estatuas en los intercolumnios. La colina artificial de cipreses que cubría la tumba se asentaba sobre tan soberbia base.

Las obras de este emperador reflejan cierta inquietud y riqueza de formas, debido a su gran admiración por el arte griego, que siempre quiso imitar. Una curiosa expresión de esta tendencia encontramos en el arco triunfal que lleva su nombre en Atenas.

Durante el reinado de Antonino Pío se levantaron magníficos templos en Roma y sobre todo en Siria; los monumentales santuarios de Baalbek y Palmira. En Roma, el más conocido fue el templo de Antonino y Faustina, depurada expresión de los genuinos caracteres grecoetruscos de la arquitectura romana.

En el último siglo del imperio se inició, paulatinamente, la decadencia de Roma y de su arte en general; se encuentran de manera aislada algunas realizaciones gigantescas y edificios con sello de exotismo con motivos orientales o semibárbaros. Desde Marco Aurelio hasta Constantino se sucedieron una serie de emperadores impuestos por el predominio militar de las diferentes provincias; al arte y la arquitectura de las colonias se va imponiendo en esa Roma final que termina hasta en no saber copiar sus propios y más bellos modelos.

Septimio Severo hizo construir un edificio de varias arquerías superpuestas, puramente decorativo, el *septisodium,* para impresionar a sus poderosos compatriotas africanos. Dos arcos de triunfo se levantaron en su honor; uno de tres vanos sobre la Vía Sacra, hermoso, pero ya adornado con demasiada profusión escultórica, y otro, el arco de los Plateros en el Foro Boario, de un solo vano rectangular y cubierto con menudos y secos bajorrelieves.

Las colosales Termas de Caracalla y Diocleciano son ejemplos elocuentes de aquella época en que los emperadores necesitaban halagar al pueblo mediante el placer y el lujo. En estos edificios se llegó a las mayores posibilidades en la construcción de bóvedas de concreto; los tepidarios se iluminaron lateralmente a través de los tímpanos circulares de las bóvedas de arista, dejando así establecido el sistema de iluminación superior que más tarde se empleará en templos góticos de la Edad Media. La grandiosidad de estas construcciones, centros de libertinaje y corrupción, no sólo consistía en sus dimensiones —el *frigidarium* o piscina de las Termas de Diocleciano, tenía capacidad para 3 500 bañistas—, sino también en su riqueza ornamental de enchapes de piedra, pisos de mosaicos, aplicaciones de bronce y profusión de bellísimas estatuas griegas hoy repartidas en los principales museos del mundo.



FIGURA I.14. *Termas de Caracalla (Roma).*

Diocleciano hizo levantar, en Espalato, al borde del Adriático (300 d. C.), un palacio como una verdadera ciudad fortificada. Se trataba de una precaución, de un refugio ante las amenazas de los bárbaros en esa época. Este palacio de Espalato, fuera de su trazo romano en cruz, tiene ya una arquitectura muy influida por Oriente, el motivo del friso de la fachada que da sobre el mar, formado por una serie de arquillos ciegos sobre finas columnas, parece venido directamente de la arquitectura de Siria o de Damasco.

Constantino, el último emperador, reconstruyó la basílica de Majencio. Es una prueba grandiosa y final del poder creador de la arquitectura romana. La basílica, de tres naves, fue ingeniosamente abovedada; su construcción se basa en la forma de los tepidarios de las termas para cubrir e iluminar su cuerpo central con tres tramos de bóvedas de arista, que se apoyan y son contrarrestadas por los machones transversales y de las naves bajas, cubiertas, a su vez, por tramos de bóvedas cilíndricas. En este edificio ya notamos un juego de equilibrios, un dinamismo precursor de arquitecturas posteriores, a pesar del estatismo y de lo compacto de la arquitectura romana.

El arco de Constantino, junto al Coliseo (312 d. C.), fue el último arco de triunfo erigido antes de la Roma cristiana. Sus hermosas y amplias proporciones tienen la serenidad y el reposo de un glorioso atardecer. Los confusos relieves que rodean y coronan sus tres vanos son de un estilo primitivo y bárbaro, en el que el sentido de la belleza clásica se pierde por completo para dejar traslucir una nueva y latente expresión de arte. Sobre los pequeños arcos laterales, a manera de friso, aparecen, como recurso ornamental, cuatro soberbios medallones extraídos del arco de Trajano. Entre la belleza

escultórica de estos medallones y los torpes relieves del arco se encuentra toda la diferencia que separa una época de apogeo de una época de decadencia.

Entre los principales aspectos de la arquitectura romana debemos mencionar las ciudades y monumentos situados en las provincias imperiales. Todos los dominios del imperio estaban cruzados y ligados con Roma por una maravillosa red de carreteras pavimentadas de piedra, puentes y acueductos. Puentes como el de Alcalá en España, con su precioso oratorio, y acueductos como el del Pont du Gard en Provenza pueden considerarse como magníficas obras arquitectónicas debido a su pura y grandiosa belleza constructiva.

Las puertas y murallas de las ciudades eran igualmente notables. Algunas de estas puertas, como la Porta Nigra de Tréveris en Alemania, con sus torres redondas y sus pisos de arquerías ciegas, forman conjuntos de gran monumentalidad y nobleza arquitectural.

Las ciudades, trazadas en cruz, tenían el foro principal en el centro. Allí, rodeados de pórticos, se ubicaban las basílicas y los templos. Las imponentes ruinas de Timgad, ciudad fundada por Trajano en África, muestran claramente esa disposición.

No faltaban, tampoco, en estas ciudades, los anfiteatros, circos y termas. Los anfiteatros, algunos bien conservados como los de Nimes y Arlés en Francia o los de Verona y Padua en el norte de Italia, son como réplicas menores del Coliseo de Roma. Los teatros de Porsa en Siria, de Sagunto en España, de Orange en Francia, constituyen magníficos ejemplos inspirados en el viejo modelo romano del Teatro de Marcelo.

Algunos campamentos fortificados constituían verdaderas poblaciones. Eran lugares estratégicos donde se establecían las legiones en las fronteras del imperio. Las ruinas de Lampese, en África, nos dan a conocer sus características; las clásicas calles en cruz dentro de un recinto cuadrado de murallas, luego al centro, el *pretorio* o palacio del gobernador, la escuela, las termas y, formando bloques regulares, los edificios de acuartelamiento.

Otros tipos de ciudad fueron los de Baalbek y Palmira, construidas por los emperadores Antoninos en el desierto de Siria, frente a sus fronteras orientales. En sus grandiosas ruinas se observa el propósito romano de rivalizar con los monumentales y lujosos conjuntos arquitectónicos de los pueblos asiáticos. El Gran Templo de Baalbek tenía un patio frontal de más de 130 metros de lado, rodeado por una soberbia columnata en la que se intercalaban nichos y exedras pobladas de estatuas. La entrada a este patio se hacía por un alargado pórtico cubierto que daba a un antepatio de curiosa forma octagonal. Hay en toda la composición una visible analogía con la disposición de los templos egipcios. Los enormes bloques de piedra labrada que formaban la estructura de estas construcciones también nos colocan frente a una similitud constructiva con los dinteles monolíticos empleados en los templos del Nilo. El templo de Júpiter en Baalbek, próximo al primero, y el Templo del Sol en Palmira son otros extraordinarios ejemplos de esa monumentalidad romana en sus lejanos y vastos dominios. Las ruinas del Templo de Júpiter, con sus potentes y cerradas columnas corintias, lisas y brillantes, tienen una orgullosa e incomparable grandeza.

No debemos olvidar, como ciudad nacida del empalme de dos vías comerciales romanas en el desierto del Jordán, la ciudad semiárabe de Petra, al pie de áridos muros de roca y donde han quedado numerosas tumbas hipogeas del más extraordinario aspecto. Sus fachadas, vaciadas en la piedra, ostentan los más variados y lujosos motivos de la arquitectura romana. Las tumbas llamadas *El Tesoro de Salomón* y *El Deir,* con sus pisos de cuerpos redondeados, sus abultadas columnas y sus cornisas interrumpidas, nos hacen imaginar un misterioso y precursor arte barroco…

Pero no fue precisamente ni en África ni en Asia Menor donde Roma dejó la fecunda semilla de su arquitectura. Allí se funden sus formas con las profundas y estáticas modalidades orientales, pero no evolucionan, se estancan. Es en las Galias, en España, en el norte de Italia, donde la arquitectura romana permanece latente como un poderoso y tenaz fertilizante. Y sobre ellas los pueblos germánicos darán cuerpo a sus maravillosas creaciones de la Edad Media.

II

EDAD MEDIA

1. Arquitectura cristiana primitiva

No podemos hablar de arquitectura de la Edad Media propiamente dicha, sino cuando ésta adquiere formas orgánicas características, cierta unidad de estructura y una definitiva originalidad de estilo. La arquitectura medieval se inicia, en forma general, en el siglo IX, es decir, con Carlomagno, durante el Sacro Imperio Romano. Nació y se desarrolló en el centro de Europa, desde España hasta el Rin y norte de Italia.

Tampoco podemos abordar el estudio de la arquitectura de la Edad Media sin conocer las influencias y aportes fundamentales que le dieron cuerpo y vida. Éstos son, en síntesis: *a)* la arquitectura cristiana primitiva de Occidente y las tradiciones constructivas romanas dejadas, sobre todo, en las Galias, España y norte de Italia; *b)* la intensidad expresiva de los pueblos bárbaros, primitiva, dinámica y mística, con sus nuevas modalidades ornamentales de joyería; *c)* la arquitectura oriental cristiana y, en particular, la bizantina; *d)* el influjo del arte árabe mediante los Pirineos.

Antes de comenzar la sumaria exposición de estas influencias y de estos aportes, creemos conveniente definir los rasgos esenciales de la arquitectura cristiana en general.

El concepto del arte cambió de sentido con el cristianismo. La belleza de la forma en sí dejó de tener trascendencia. En Grecia, la forma artística y su contenido eran uno solo. En la perfección de esa unidad residía todo el valor estético. Era lo clásico. Roma agrandó la forma y la hizo ampulosa y brillante para ostentar su grandeza y poderío imperiales. La unidad se alteró y la forma se impuso como un inmenso decorado. En el arte cristiano y, en particular, en su arquitectura, fue el fondo lo que predominó sobre la forma; el contenido tuvo una nueva vida, un movimiento y ritmo diferentes, un orden espiritual que el estatismo y la coordinación de las formas grecorromanas ya no podían retener, ni mucho menos expresar, sino con profundas y lentas transformaciones. La belleza se tornó en intensidad expresiva. La perfección clásica dejó, en cierto modo, de tener significado; fue como una cosa muerta durante los primeros siglos de elaboración artística en la Edad Media. De ahí ese extraordinario proceso de la arquitectura medieval que abre un nuevo ciclo en la historia del arte, formándose, desde un principio, de dentro para afuera, de su alma mística hacia su cuerpo pétreo; ingenuidad constructiva al comienzo y, luego, sabiduría de una verdad que se plasma en el prodigioso organismo de movimiento y luz de las catedrales góticas.

Veamos ahora en qué consistió, ante todo, la arquitectura cristiana primitiva de Occidente.

Su duración podría extenderse desde la fecha en que Constantino declaró al cristianismo religión oficial del Imperio romano (323 d. C.) hasta el siglo VII, en que los pueblos germánicos de Europa principiaron a establecer sus reinos independientes; los ostrogodos en Italia; los visigodos en España; los francos en Francia; los anglos en Bretaña; los germanos en Alemania, etc. Es entonces cuando se inicia la arquitectura medieval.

Durante estos tres siglos de arquitectura cristiana primitiva se produjeron acontecimientos históricos que es necesario recordar en líneas generales para comprender los diferentes aspectos de su evolución.

Constantino, con el fin de obtener una mayor centralización de las provincias del imperio y ante la amenaza de las invasiones bárbaras, trasladó la sede de la corte imperial de Roma a Bizancio, pequeña colonia griega en el Bósforo que, desde entonces, se llamó Constantinopla. A fines del siglo IV, el Imperio romano se había dividido en dos: el Imperio de Oriente o Bizantino y el Imperio de Occidente, que duró hasta el año 475 d. C., en que Odoacro, rey de Italia, se separó de Bizancio. En ese intervalo las continuas incursiones de godos y vándalos sobre Roma no permitieron mayores realizaciones arquitectónicas, pero las pocas que surgieron, como las de las iglesias de Santa María la Mayor, San Lorenzo, Santa Sabina, etc., conservaron aún la pureza de estilo de las primeras basílicas constantinas.

Luego, conquistada Italia por el godo Teodorico, éste estableció la sede de su imperio en Ravena (493 d. C.). La influencia bizantina sobre la arquitectura cristiana occidental fue entonces considerable. Ravena era desde principios del siglo V el centro de expansión de las corrientes orientales en Occidente. Después del reinado de Teodorico, Ravena siguió siendo, como capital del Exarcado bizantino, el punto de mayor influencia oriental hasta que las invasiones de los lombardos dividieron a Italia en sus primeros estados feudales de la Edad Media.

Mucho antes de que Constantino declarara al cristianismo religión oficial del imperio, ya se observaban, no solamente en las catacumbas romanas, donde se refugiaban los cristianos, sino hasta en la misma arquitectura imperial, como en el palacio de Diocleciano en Espalato, influencias características del arte y de la arquitectura cristianos orientales. El camino que siguió la nueva religión para llegar de Jerusalén a Roma fue el de Egipto, Siria, Asia Menor y Grecia. Sobre esta ruta se construyeron iglesias y monasterios que ejercieron una sensible influencia sobre la primera arquitectura cristiana de Occidente: ábsides lobulados, formas octogonales, arcos sobre columnas libres, ornamentación pictórica y escultórica de pequeñas figuras y de hojas espinosas que más bien parecen secamente caladas que esculpidas.

Las primeras iglesias de la época de Constantino establecieron las características fundamentales de esta arquitectura. En oposición a los templos paganos, donde no penetraban sino los dignatarios del culto, los templos cristianos debían cobijar al mayor número de fieles posible. Ningún tipo de edificio podía prestarse mejor a esta función que el de las basílicas romanas hechas para el pueblo y para ejercer justicia pública. Y

por ello fue la basílica latina el modelo de los primeros templos. El mismo nombre de basílica, que en griego significa "regio", fue el adoptado para designar la casa de Dios.

Examinemos uno de los más hermosos ejemplos: la Basílica de San Pedro (330 d. C.), construida por Constantino sobre el lugar del martirio del santo. El plano de conjunto se desarrolla según un prolongado eje longitudinal donde todos los elementos arquitectónicos parecían sucederse en una intensa y profunda perspectiva hacia el único punto de mira: el altar. La basílica romana adquirió así un sentido dinámico, novedoso, que antes no había conocido. Se entraba a ella por un patio rodeado de arquerías —principio de los claustros conventuales— llegándose a un vestíbulo transversal que tomaba todo el ancho de la basílica, el *nartex,* o lugar de los catecúmenos o no bautizados. Luego, se ingresaba al templo, de cinco naves, en que las hileras de columnas, el elevado ritmo de las ventanas y el juego de las líneas horizontales de techos, frisos y piso conducían irresistiblemente la mirada al arco de fondo bajo el cual se erguía el altar. Entre ese místico "arco de triunfo" y el ábside que quedaba después había un angosto espacio transversal llamado el *bema,* posible origen del crucero de los templos posteriores, y de procedencia seguramente oriental. En muchas otras basílicas se observa la ausencia del bema. La fachada, expresión genuina y directa del plano, traducía, simplemente, la forma de la nave central con su techo triangular de tijeras de madera y las de las naves laterales bajas y extendidas. Las primeras torres de las iglesias se levantaron poco después, aisladas, separadas de la basílica y, por lo general, de forma cilíndrica.

Muchos de los materiales de estos primeros templos fueron extraídos de construcciones romanas; con frecuencia vemos en ellos columnas con capiteles de distintas procedencias. La estructura era simple y tímida. Las basílicas menores eran, por lo común, de tres naves. Se conocen ejemplos de iglesias como la de Santa María la Mayor, en Roma, en que el edificio fue una auténtica basílica pagana.

Algunas de las más notables basílicas romanas de esta época son las de San Juan de Letrán, San Pablo, San Lorenzo, Santa Sabina y Santa Inés. Constantino hizo erigir, en Belén, la Iglesia de la Natividad en el supuesto lugar del nacimiento de Cristo, basílica de cinco naves y con los extremos del bema en forma de ábsides circulares, lo que le da a la parte posterior del templo una configuración trebolada, modalidad ésta puramente oriental.

En Constantinopla, San Juan del Estudión fue la iglesia de planta basilical más antigua. Luego, conservando las características basilicales, pero impregnadas de influencia bizantina, tenemos los bellísimos ejemplos de San Apolinario Nuevo y de San Apolinario en Clase en Ravena; la Basílica de San Jorge y San Demetrio en Salónica, y la Iglesia de Calb Luzen en Siria, ejemplo notable de arquitectura romana-oriental cuya entrada está flanqueada por dos torres cuadradas y cuyas tres naves están divididas por grandes arcos de piedra sobre pilares, cual anuncio de un románico sin bóvedas.

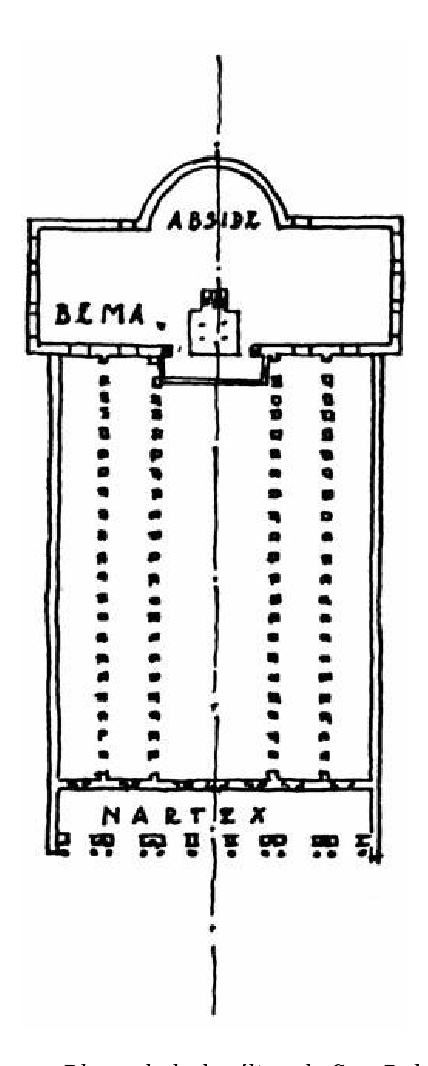


FIGURA II.1. *Plano de la basílica de San Pablo (Roma).*

Los baptisterios y tumbas monumentales de esta primera arquitectura cristiana presentan caracteres muy particulares de forma y de estructura. Los baptisterios son edificios circulares o poligonales, que si bien se inspiraron en modelos romanos adquirieron un dinámico sentido de circulación con sus galerías bajas anulares y separadas de la rotonda central por un anillo de columnas. Tanto la rotonda como las naves principales de las basílicas se iluminaban por ventanas superiores. Así se construyó San Esteban Redondo en Roma (470 d. C.) con una planta de 64 metros de diámetro y dos galerías anulares divididas por arquerías concéntricas cubiertas por un pintoresco juego de tejados. La disposición de galerías circulares alrededor de la fuente bautismal, centro de toda la composición arquitectónica, no podía ser más adecuada, porque el bautismo, al comienzo de la era cristiana, se administraba en conjunto a gran cantidad de fieles, en determinadas épocas del año. El Baptisterio de Constantino en Roma y el Baptisterio de Ravena son ejemplos clásicos de tal distribución. En el de Ravena, la rotonda central, cubierta por una cúpula esférica, está sostenida por dos arquerías superpuestas de manera que la superior se subdivide en pequeños arcos triples sobre los arcos simples inferiores, creándose así una de las primeras disposiciones más

generalizadas en la arquitectura románica de la Edad Media. El Baptisterio de Nocera —cada ciudad debía tener uno— está cubierto por una espaciosa y peraltada cúpula central que se apoya directamente sobre las arquerías inferiores y por una bóveda anular que corre sobre el anillo de la galería circular. La liviana cúpula, de forma algo parabólica y perforada por pequeñas ventanas, es de índole oriental, y la estructura de los arcos radiales de piedra que forman la galería es de procedencia romana. Como vemos, se trata de un edificio del más vivo interés porque constituye un ejemplo de las primeras fusiones de técnicas locales con las orientales.

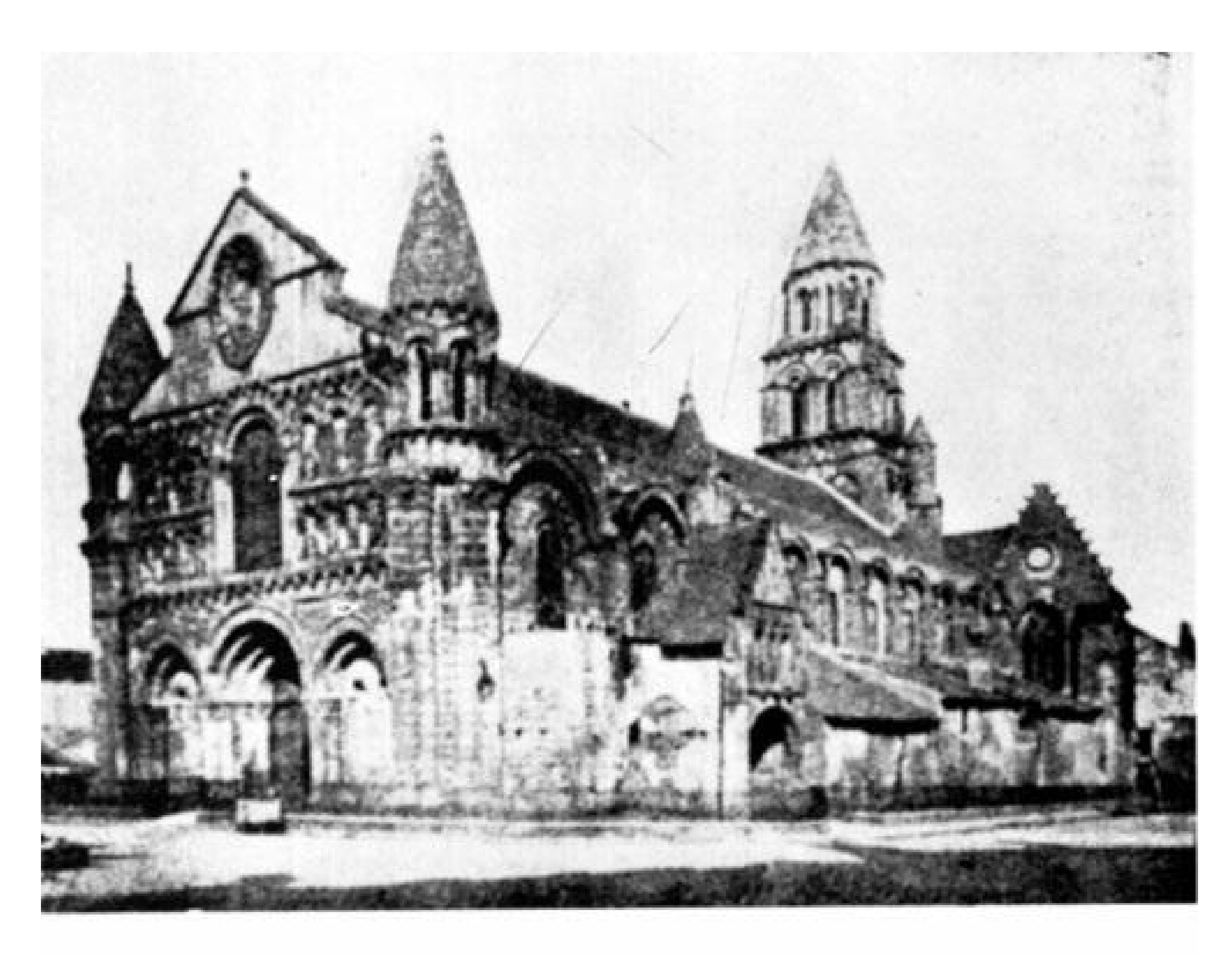
En cuanto a las tumbas, una de las primeras y más bellas es la de Santa Constanza, en Roma, que tiene la misma disposición del Baptisterio de Ravena pero es más romana y esbelta en su arquitectura de ladrillo y concreto. En ella es notable la solución constructiva de colocar columnas pareadas en profundidad para voltear los espesos arcos que sostienen el tambor central de la cúpula. Esta novedosa disposición la encontramos, con frecuencia, en las arquerías románicas.

El aspecto exterior de estas construcciones circulares era muy expresivo, por lo pintoresco de sus tejados rojos que protegían las bóvedas con materiales muy ligeros y recubiertas interiormente con preciosos mosaicos, por sus muros lisos y curvos, por sus pórticos calculados a la escala humana y sus proporciones claras y precisas.

La tumba de Gala Placidia, en Ravena (420 d. C.), presentaba un interés muy particular. Es la primera construcción cristiana occidental de planta cruciforme. Se trata de dos galerías perpendiculares de más de 10 metros de ancho, cerradas por bóvedas cilíndricas y cuyo espacio central o crucero está cubierto por una cúpula en forma de casquete esférico. La disposición de esta cúpula, la de las bóvedas en cruz y sus recubrimientos de mosaicos son de influencia directa bizantina. El plano se traduce en fachada con absoluta y sobria fidelidad; los techos protectores de las bóvedas forman cuatro frontones correspondientes a los cuatro brazos de la cruz, y el cuerpo central sobresale como una ancha torre cuadrada con su tejado en punta. En este movimiento y macicez exteriores reside todo el espíritu de la arquitectura goda de la alta Edad Media.



LÁMINA II.1. *Nave de Saint-Étienne de Nevers.*



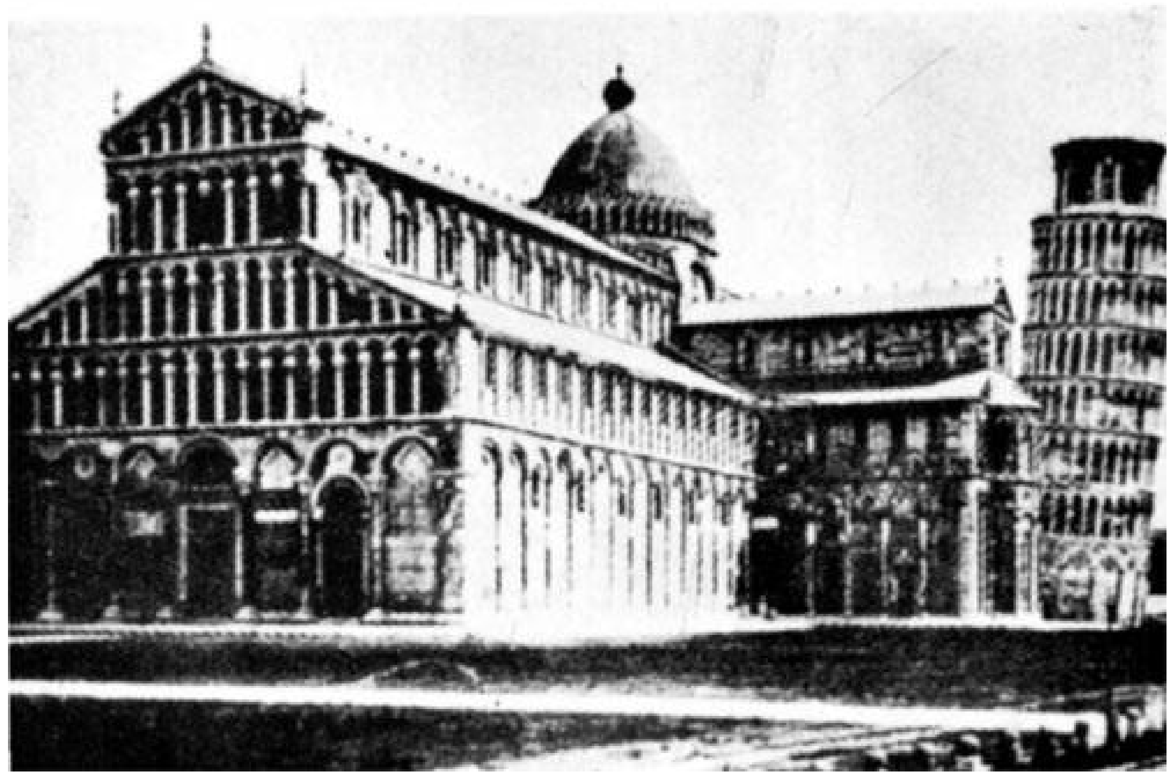


LÁMINA II.2. arriba: *Notre Dame la Grande, en Poitiers;* abajo: *Catedral de Pisa.*

La variedad de los monumentos funerarios a comienzos de la arquitectura cristiana y que, en el fondo, prolongan la tradición de los mausoleos romanos, se enriquece con un ejemplo notable por la intervención de aportes bárbaros de un curioso estilo; se trata de la Tumba de Teodorico en Ravena (530 d. C.). El emperador godo deseaba revivir la grandeza de Roma en su corte semibizantina. Su mausoleo y palacio así lo demuestran. La tumba, de piedra aparejada, es una rotonda de dos pisos. La planta baja está formada por un decágono en cuyos lados se abren profundos arcos de medio punto, a manera de nichos, y en cuyo interior se encuentra una cripta cruciforme. Sobre esta base se eleva un cuerpo cilíndrico, rodeado por un corredor con escaleras exteriores construidas sobre arcos rampantes, y cubierto por una cúpula monolítica de 10.67 metros de diámetro y 470 toneladas de peso. La arquitectura de este singular edificio es ya de un estilo en que lo germánico domina por la forma y por los bordados y menudos frisos. Es curioso observar que, seguramente por no poseer conocimientos suficientes para construir la cúpula con piedras de aparejo, tuvieron que vaciarla en un solo bloque de mármol. Del Palacio de Teodorico sólo se conserva la fachada. Al centro del muro, plano y de ladrillo, se abre un arco de entrada con otro mayor superpuesto formando un cuerpo central. Luego, a cada lado, arcos ciegos sobre columnillas salientes llenan decorativamente la parte superior de la fachada. La composición recuerda la de los palacios persas sasánidas que tanta importancia tuvieron en la formación de la arquitectura bizantina. El ritmo de los arquillos ciegos y las pilastras de esquina que los limitan son elementos que se estilizaron en frisos y fajas verticales en la arquitectura lombarda.

Así como en Occidente, la arquitectura cristiana primitiva evolucionó hacia la fusión de sus formas con el espíritu y modalidades de los pueblos germánicos, así la arquitectura cristiana de Oriente, la bizantina, siguió un proceso similar y tuvo enorme influencia sobre el arte y el genio constructivo de esos pueblos. Además de los sistemas estructurales relativos, sobre todo, a cúpulas y bóvedas, que recibieron de Oriente en forma lenta e indirecta, debemos agregar las artes decorativas del mosaico y las menores del tejido, del marfil y del esmalte que, por vías comerciales, les llegaron directamente de Bizancio. Estas artes fueron fácilmente asimiladas por el genio de orfebres de los bárbaros que las aplicaron con novedoso encanto a su incipiente arquitectura.

Ya hemos visto cómo el Imperio romano Bizantino se dividió, a fines del siglo IV, en dos imperios: el de Occidente y el de Oriente. Esa dualidad duró hasta la dominación de Europa por los pueblos bárbaros; ella puede considerarse desde el año 475, fecha en que Zenón reunió en Constantinopla ambos imperios en uno solo, terminándose así la serie de monarcas occidentales. Podríamos decir que esa primera época fue la inicial para alcanzar después la perfección y monumentalidad de la arquitectura bizantina.

Del siglo V al siglo VII tenemos el primer y más importante periodo del arte y de la arquitectura bizantinos. Fue su "Primera Edad de Oro", que dejó uno de los monumentos más extraordinarios del mundo: Santa Sofía de Constantinopla.

Las invasiones musulmanas del siglo VII, y luego la controversia de los iconoclastas en los siglos VIII y IX, paralizaron en cierta forma la creación artística, que se estancó, para

renacer después con diferente brillo bajo las dinastías griegas macedónicas y la de los Comnenos. Los emperadores iconoclastas, al destruir las imágenes de las iglesias, estatuas, mosaicos, frescos, etc., para evitar la idolatría, hicieron surgir, como consecuencia de tal actitud, dos escuelas artísticas opuestas: la oficial, sin mayor trascendencia ni vida, y la tradicional, la de los monjes ortodoxos, que enriqueció muchísimo la producción popular.

Desde el siglo IX hasta el siglo XII, durante el periodo llamado *Segunda Edad de Oro,* la arquitectura bizantina se produjo en escala menor, con una gracia y belleza de proporciones que nos revela la honda influencia del espíritu griego.

La toma de Constantinopla por los cruzados, en el siglo XIII, detuvo una vez más la lenta evolución artística del imperio. Sin embargo, un último renacimiento tiene lugar con la dinastía de los emperadores Paleólogos; la arquitectura bizantina recibió, a su vez, la influencia occidental de los artes románico y gótico. Constantinopla dejó de ser el centro principal de producción artística, que se trasladó, sobre todo, a los monasterios griegos del Monte Athos; fecunda escuela desde donde el arte bizantino irradió a las regiones orientales de Europa.

La arquitectura bizantina, a través de estos tres periodos, conservó sus características básicas provenientes de diferentes orígenes: el romano imperial que le imprimió su primera grandeza, el griego que la conservó siempre elegante, ordenada y noble, y el oriental que fue como el alma misma del estilo. A primitivas basílicas cristianas de Siria y a palacios persas sasánidas, como los de Sarvistán, Firuz-Abad y Ctesifón, debió la arquitectura bizantina gran parte de sus modalidades, primero, en el empleo de las arquerías, y luego, en sus ingeniosas construcciones de bóvedas. La Persia sasánida, heredera de las tradiciones mesopotámicas en el arte de voltear cúpulas ligeras de ladrillo y sin cerchas de madera, fue la gran escuela de esta técnica no solamente para la arquitectura bizantina, sino también para la musulmana que, por medio de España, llevó algunas de esas características hasta el centro de Europa.

Así como la basílica latina tuvo un plano esencialmente longitudinal, la iglesia bizantina fue de planta central, en cruz griega, con un perímetro cuadrado o rectangular que encerraba y retenía el juego de las cúpulas y bóvedas que la cubrían. Es curioso anotar el encuentro de estas dos formas características en uno de los más antiguos edificios bizantinos, en la iglesia de Santa Irene en Constantinopla, erigida por el propio Constantino. Uno de los primeros y más célebres ejemplos del siglo V, de puro estilo bizantino, fue el de la catedral armenia de Etschmiadzin en la que los brazos de la cruz terminan en salientes ábsides poligonales, y que sirvió luego de modelo a iglesias merovingias como la de Germigny-des-Prés.

Lo fundamental de este sistema constructivo consistía en la manera de cubrir el espacio cuadrado y central de la cruz con una cúpula esférica. La circunferencia de arranque de la cúpula y el cuadrado de la base, formado por los arcos de las galerías en cruz —el *crucero*—, dejaban cuatro vacíos en los ángulos que era necesario llenar para sostener las partes del casquete esférico que quedaban suspendidas y en falso. Cabían dos soluciones a este problema: la de las *trompas,* de origen persa, que consistía en

ochavar los ángulos del cuadrado por medio de pequeños arcos de forma cónica, lo que transformaba la base en un polígono, y la de las *pechinas,* creación bizantina, en que el espacio existente entre los ángulos de la base y el círculo de arranque de la bóveda se rellena formando soportes curvos y triangulares. Esta última solución la encontramos todavía en los cruceros de casi todas las iglesias renacentistas y barrocas. La cúpula central sobre los pilares del crucero estaba retenida por los brazos cruciformes del templo que se cubrían con bóvedas cilíndricas. El sistema se aplicó con extraordinaria elasticidad e ingenio. La solución más grandiosa de esta estructura se cristalizó, en forma admirable, en Santa Sofía de Constantinopla, obra ejecutada en tiempos de Justiniano por los arquitectos griegos Antemio de Tralles e Isidoro de Mileto (532 d. C.). Su composición fue mixta, porque se creó una gran nave central, de 77 metros de largo por 35 de ancho, entre los cuatro enormes pilares del crucero. Los extremos de dicha nave fueron formados por hornacinas cuyas semicúpulas se elevan a 30 metros de altura para respaldar, longitudinalmente, el empuje de la cúpula central suspendida sobre cuatro gigantescas pechinas. Esas semicúpulas son respaldadas, a su vez, por tres hornacinas menores en cada extremo de la nave. Las bóvedas cilíndricas de los cuerpos laterales suben a igual altura para prestar la misma función de equilibrio y soporte. La luz se filtra por una corona de 40 ventanas ubicadas en la parte baja de la cúpula y por aquellas que se abren entre los inmensos arcos que rematan los brazos del crucero. Si a ello agregamos las galerías superpuestas, formadas por arcos sobre espigadas columnas y que se comunican por entre pilares y hornacinas uniendo todos los ambientes, comprenderemos lo maravilloso de la disposición. Los grandes espacios, la luz difundida por múltiples ventanas y reflejada por las amplias superficies de mosaicos, y el movimiento repetido y rítmico de las arquerías, se armonizan en una grandiosa sinfonía. El imponente aspecto exterior del monumento no es sino la expresión exacta de su estructura; silueta única en que la imponente cúpula parece suspendida por los brazos del crucero que sobresalen como potentes contrafuertes.

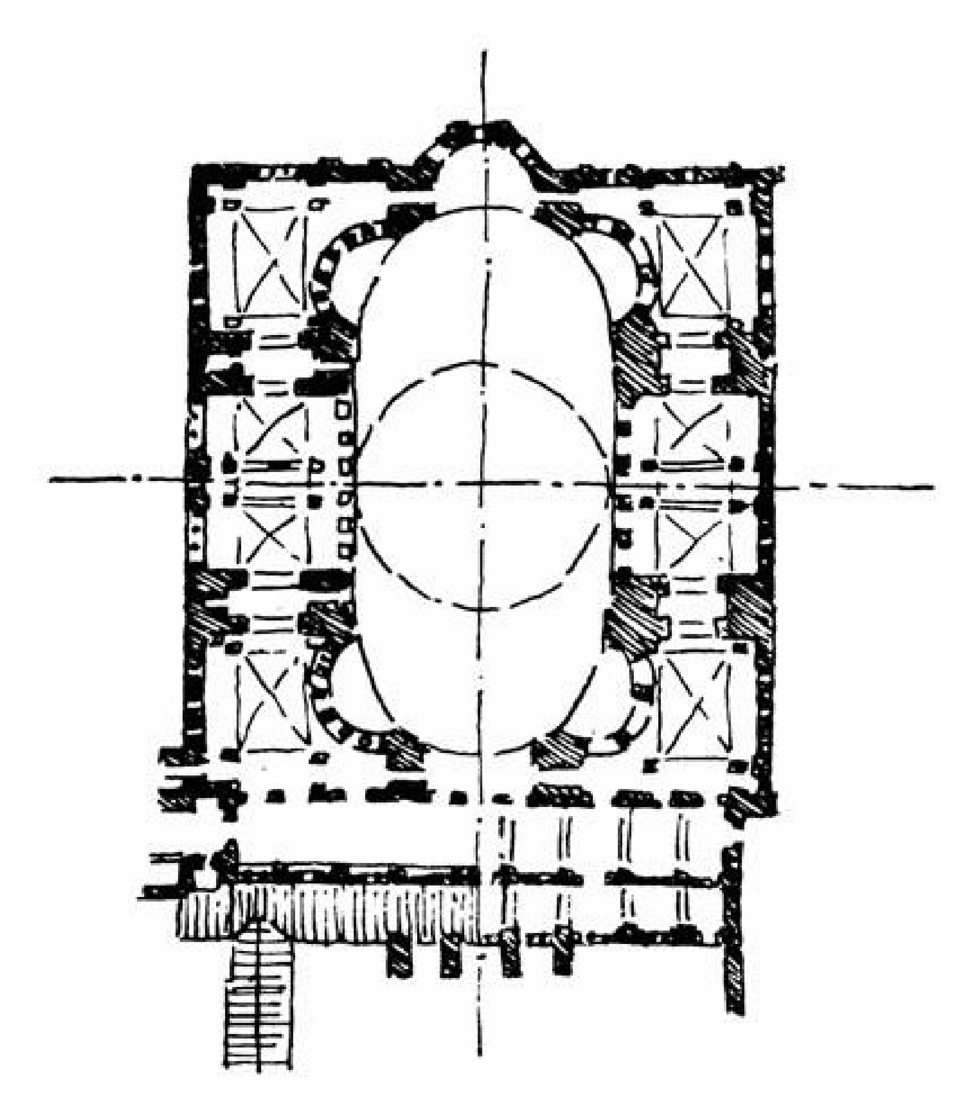


FIGURA II.2. *Plano de Santa Sofía (Constantinopla).*

Como tipo trascendental de arquitectura bizantina, en esta primera Edad de Oro, debemos indicar la desaparecida iglesia de los Santos Apóstoles, reconstruida por Justiniano y cubierta por cinco cúpulas, una central y cuatro sobre los ángulos de los brazos cruciformes de la planta. San Marcos de Venecia en el siglo XI, y luego la soberbia iglesia románica de Saint Front en Périgueux, Francia, repitieron la misma composición llena de unidad y de equilibrio.

De los templos de planta poligonal de la época de Justiniano, el de los Santos Sergio y Baco en Constantinopla y el de San Vital en Ravena, son los exponentes más conocidos. Este último merece especial atención, pues además de haber sido importante modelo de arquitectura medieval, presenta una gran habilidad constructiva y mucha elegancia de proporciones. Un octógono central de 16.70 metros de diámetro, compuesto por altas arquerías sobre pilares, sostiene el casquete esférico de la cúpula mediante pequeñas pechinas. Entre los profundos pilares se forman espigadas exedras con columnillas y arcos que consolidan el equilibrio del octógono. Los pilares están ligados con los muros exteriores del edificio por medio de arcos radiales e ingeniosas penetraciones de bóvedas.

Es notable la cúpula que llega a un máximo de liviandad por estar construida con pequeñas y alargadas ánforas de alfarería que se introducen unas dentro de las otras formando círculos en espiral. Esta delicada estructura está protegida por tejados exteriores, modalidad corriente y necesaria en la arquitectura medieval de los países fríos y lluviosos del norte.

Hemos hablado con frecuencia de arquerías sobre columnas aisladas como uno de los motivos característicos del aporte oriental a la arquitectura de Occidente. En la arquitectura bizantina tales arquerías formaron un elemento constante en los pórticos de los nártex y galerías interiores de los templos. Las columnas, por lo general cilíndricas, presentaban variados y macizos capiteles que estilizaban casi siempre, con finos y calados dibujos, los acantos y volutas del capitel corintio. Sobre ellas, y para recibir las gruesas y pesadas arquerías de ladrillo, se intercalaban anchos y labrados ábacos de piedra. La proporción de las arquerías era esbelta, elegante, porque al ganar altura, los arcos se estrechaban para conservar un límite seguro de estabilidad. Como en toda la arquitectura oriental, la molduración fue prácticamente inexistente, la superficie de los muros era lisa y se cubría con mosaicos, enchapes de mármoles o frescos. Los romanos emplearon el mosaico, sobre todo en los pavimentos, y estaba compuesto de menudas piedras de colores; en la arquitectura bizantina los mosaicos formaban, desde un principio, el elemento decorativo básico de cúpulas y ábsides; se componían de pequeños cubos esmaltados y brillantes que reflejaban y hacían vibrar, con hondos tonos metálicos, los recintos abovedados del templo.

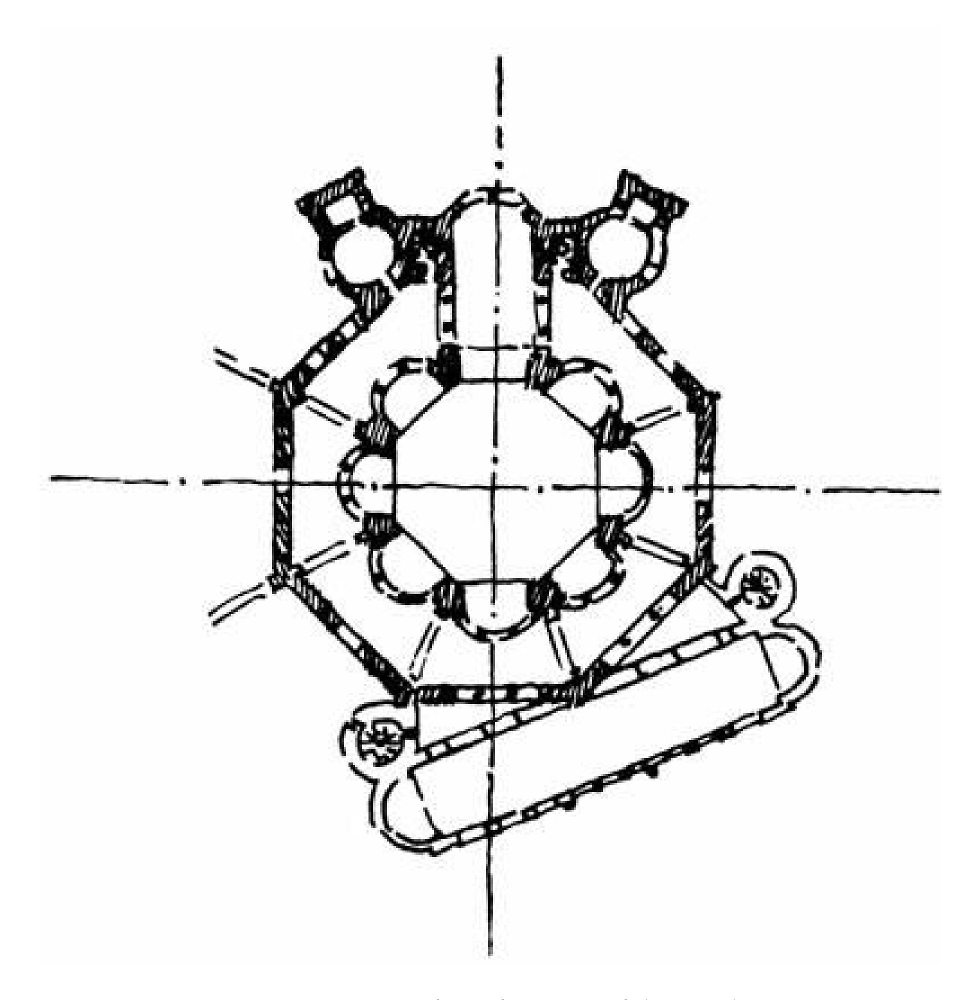


FIGURA II.3. *Plano de San Vital (Ravena).*

En la segunda Edad de Oro el templo adquirió una silueta grácil y movida. Se decoraron los muros asociándose el ladrillo a la piedra en fajas horizontales o aplicándose enchapes de mármoles o de cerámica. La principal innovación fue la de intercalar, entre las pechinas o trompas que recibían directamente la cúpula sobre el crucero, un tambor alto, generalmente octogonal, y en cuyos lados se abrían alargadas ventanas. La cúpula quedaba así airosamente erguida sobre el tejado en cruz del edificio. Su aspecto era muy característico; las aristas del tambor estaban formadas por columnillas ligadas por arcos de remate, lo cual producía un gracioso movimiento circular en el apoyo mismo de la cúpula. En los ejemplos anteriores, los muros perimetrales del edificio subían hasta el arranque de la cúpula dando al conjunto una forma más o menos cúbica; en el periodo que nos ocupa, la planta cruciforme se acusa íntegramente en fachada a partir del segundo piso. Son modelos de este tipo el Theotokos y el Pantocrator de Constantinopla y las preciosas y pequeñas iglesias de San Teodoro y Catedral de Atenas así como el templo de Daphni. Más adelante, en Salónica, en Macedonia, en el sur de Italia, encontramos variados ejemplos de esta nueva y pintoresca disposición.



FIGURA II.4. *Capitel bizantino.*

Es de mucho interés anotar que, durante el mismo periodo y con características similares de planta y forma, se definieron dos escuelas de arquitectura bizantina que alcanzaron gran generalización en la arquitectura balcánica y rusa de la Edad Media; la escuela armenia y la del Monte Athos. La primera, con techos cónicos y espigados, vestíbulos de entrada en forma de templete y arcos ojivales o en herradura. La segunda, con tres ábsides circulares en los extremos de la planta cruciforme —plano en forma de trébol— y con vestíbulos cuadrados como salas y dotados de tribunas superiores.

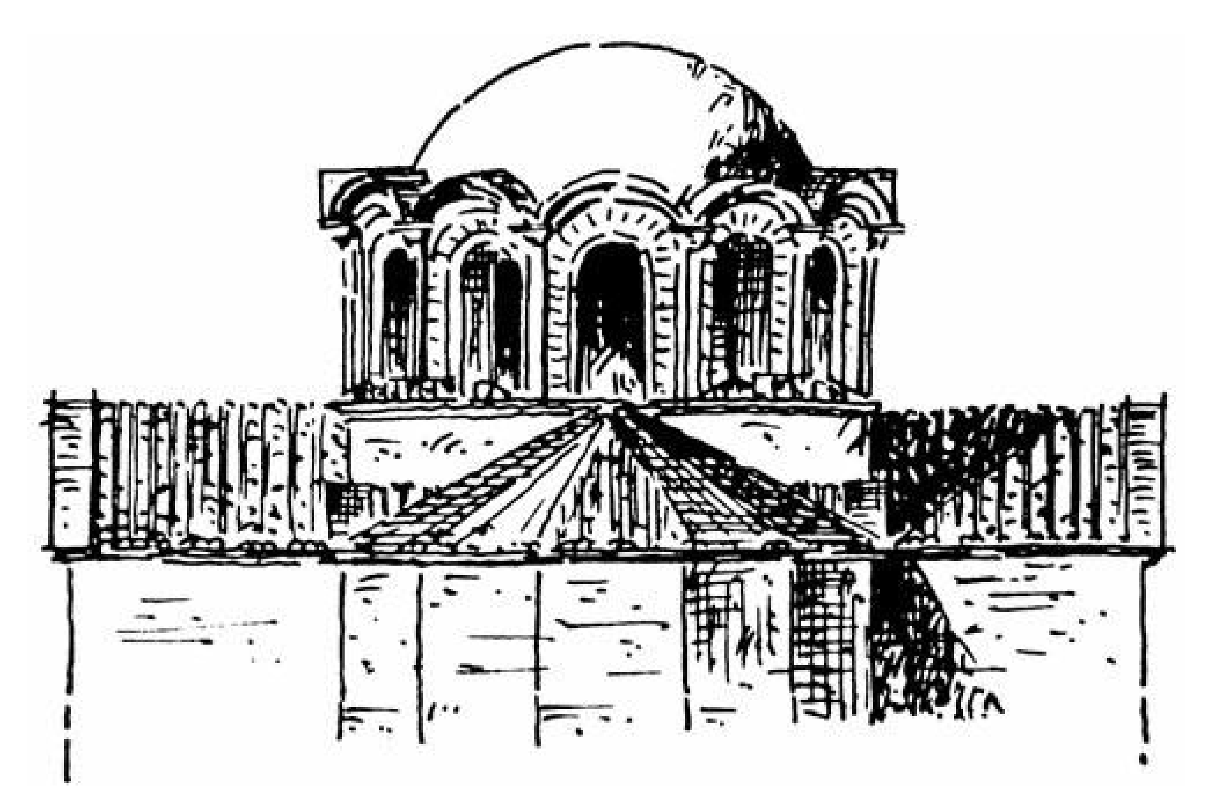


FIGURA II.5. *Cúpula bizantina.*

La última etapa de la arquitectura bizantina, que corresponde a los siglos XIII y XIV, ya no presenta particularidades definidas, sólo nos interesa por su expresión y por algunos hermosos templos como la Iglesia de los Santos Apóstoles en Salónica. La construcción de ladrillo llegó a un máximo de posibilidades en ese imponente y elegante conjunto de cúpulas, ábsides y arquerías. La influencia de las arquitecturas románica primero, y gótica después, se hizo presente en estos tardíos edificios bizantinos que llegaron a adquirir caracteres nacionales en cada uno de los diferentes países balcánicos.

Hemos ya contemplado la arquitectura primitiva cristiana de Occidente y de Oriente como factor básico de influencia en la arquitectura de la Edad Media. Nos falta puntualizar cuál fue la intervención del arte y de la arquitectura musulmanes en algunos aspectos decorativos y estructurales de la arquitectura medieval.

La civilización musulmana creó un arte místico, prodigioso en estilizaciones, casi ilusorio, producto del desierto y de una extraordinaria facultad para adaptar y transfigurar las formas y los procedimientos de arte y de arquitectura de los países conquistados en cosa de expresión propia. Lo fundamental de la arquitectura árabe provino de Oriente; construcción de bóvedas y cúpulas de la Persia sasánida, arcos bizantinos ojivales y en forma de herradura con dovelas de colores, estructuras de piedra egipcias y sirias. Estos elementos básicos eran adoptados con gran elasticidad y riqueza a las modalidades constructivas y decorativas de sus diferentes dominios. Así se formaron varias escuelas de arte musulmán; la escuela de Siria y Egipto, la del Magreb, que comprende las regiones de Argelia, Marruecos y España; la Persa, la Otomana y la Hindú. La expresión musulmana se inició a raíz de la muerte de Mahoma (632 d. C.); un siglo después los árabes poseían un imperio que fue tan vasto como el de Roma. Lo que aquí nos interesa en relación con la arquitectura de la Edad Media son las invasiones árabes en Europa a través de España y Sicilia y las modalidades que ellas dejaron en la arquitectura de los pueblos germánicos.

A fines del siglo VII los árabes se apoderaron del norte de África y del sur de España y, un siglo después, atravesaron los Pirineos e invadieron Aquitania y Languedoc, llegando hasta Borgoña, en el corazón mismo de Francia. Rechazados de ella en 732 por los ejércitos cristianos, y luego de España, hasta reducirlos, en 1212, a su pequeño reino de Andalucía, los árabes dejaron profundas influencias en la arquitectura prerrománica y románica de España y Francia.

Sin adentrarnos en el estudio de los elementos que constituyeron la riqueza ornamental y constructiva del arte árabe, indicaremos únicamente aquí los que aparecen, con más o menos pureza, en la arquitectura medieval, sobre todo en los templos que se erigían en los caminos de peregrinaje a Santiago de Compostela. Puertas de arco de herradura en Puy y en Cluny; arcos trebolados y polilobulados como los de Toledo y Córdoba en Moissac, Normandía y Gironda; dovelas alternadas blancas y negras como las de la Mezquita de Córdoba en las naves de la iglesia de Vézelay; modillones, lacerías y hasta caracteres kúficos ornamentales en portadas y capiteles románicos. Si estas influencias son elocuentes en Francia y en España, después de la reconquista, las formas

estructurales y decorativas musulmanas se mezclan intensamente con la arquitectura cristiana, sobre todo en la prerrománica de Aragón y Castilla, dando así lugar al nacimiento del estilo mudéjar.

En Sicilia, la dominación islamita logró imprimir características definidas en la arquitectura románica de algunos lugares del sur de Italia, en Ravello, Bari, etcétera.

2. Alta Edad Media

Veamos ahora el cuadro general de la genuina arquitectura germánica en su marcha hacia su primera, completa y monumental expresión: el románico.

Ya hemos mencionado los pocos, pero interesantísimos ejemplos que dejaron los ostrogodos en Italia, como la tumba y el palacio de Teodorico. En Francia quedan también escasos monumentos de su época merovingia: la célebre basílica de San Martín y el santuario de la Virgen Negra de Chartres. Lo que aún se conserva son pequeñas construcciones como la encantadora iglesita de San Juan de Poitier y las criptas de Jouarre y Auxerre. La primera recuerda la tumba de Gala Placidia, en Ravena, por sus frontones de ladrillo y su disposición en cruz, pero ésta tiene una silueta más movida, con diferentes alturas de brazos y con cornisas y frisos imitando ingenuamente molduras y modillones clásicos. Sus muros se adornan con incrustaciones de placas y motivos de piedras de colores como si sobre ellos se hubiesen colocado las características joyas esmaltadas de los bárbaros. En las criptas se encuentran columnas de edificios romanos adaptadas para sostener los arcos de entrada de las bóvedas. Los capiteles, que imitan las hojas de acanto del orden corintio, están labrados con sequedad pero con un nuevo y tierno sentido expresivo.

De los visigodos se conservan en España preciosos modelos arquitectónicos. San Juan de los Baños es uno de los tipos más puros y pintorescos. Sus tres naves con un vestíbulo rectangular de entrada y tres ábsides o capillas cuadradas al fondo —modalidad característica de las iglesias visigóticas— se expresan exteriormente con una franqueza rotunda y desnuda que nos emocionan; comprobamos en ella el espíritu de toda la gran arquitectura medieval que se inicia. En la iglesia de Pedret en Cataluña, y en el baptisterio de San Pedro de Tarrasa se repite el labrado rudo y vivo de los capiteles y frisos merovingios. El espíritu artístico de estos pueblos bárbaros e iluminados por el cristianismo fue siempre idéntico en sus más distanciadas producciones artísticas. Su genio creador fue uniforme y consistió, ante todo, en una novedosa habilidad de orfebres para combinar el metal con esmaltes y piedras preciosas. Sin embargo, se destaca una particularidad en las portadas y, en general, en los vanos visigóticos de España; son casi siempre arcos en forma de herradura. Como se trata de una arquitectura anterior a la invasión de los árabes, cabe suponer que esta forma de arco, atribuida a éstos como original, haya sido más bien introducida en España por las legiones imperiales romanas venidas desde Asia Menor y revivida luego por los visigodos. Podría pensarse también

que estos arcos hayan sido introducidos directamente, desde Oriente, por los pueblos bárbaros.

Una de las poquísimas partes de Europa que se libraron de las invasiones de los bárbaros fue Irlanda. Su pueblo celta pudo así conservar puras las remotas tradiciones del arte druida europeo. Convertido al cristianismo y consciente del peligro que corrían los baluartes de la civilización grecorromana, sobre todo Roma, prisionera de los ostrogodos, convirtió sus monasterios en verdaderos refugios y custodios de importantísimos tesoros culturales. En estos monasterios, de patios circulares de piedra y de altas torres cilíndricas que recuerdan a los menhires celtas, los monjes irlandeses aprendieron el griego y el latín y estudiaron preciosos documentos relativos al arte, ciencia y filosofía de la Antigüedad clásica.

Desde el siglo VI hasta el Imperio franco de Carlomagno, Irlanda desempeñó un papel providencial en la historia de la cultura. El año 800, al establecerse el Sacro Imperio Romano, se produjo la unificación espiritual de todos los pueblos germánicos bajo un mismo orden y una misma disciplina monacal. Carlomagno hizo revivir la civilización clásica y Roma e Irlanda fueron las dos grandes fuentes de este renacimiento. Fue la época carolingia, en realidad, la primera época de arquitectura medieval propiamente dicha, con una duración de dos siglos. Con el siglo XI entramos de lleno en la arquitectura románica.

El monumento fundamental, y podríamos decir casi simbólico de la época de Carlomagno, fue la iglesia palatina de Santa María de Aquisgrán, a orillas del Rin. En esta ciudad se estableció la capital del imperio. El edificio imitaba, en piedra, al templo octogonal de San Vital en Ravena. Sus tres pisos de arquerías que recibían la cúpula central, sus arcos radiales y sus contrafuertes interiores constituían una composición netamente bizantina, pero su estructura de aparejo le confería un interés particularísimo. Era una verdadera audacia constructiva para la época en que se hacían renacer, tímidamente, procedimientos y sistemas de construcción romanos. Fue el modelo de los primeros templos circulares de la Edad Media. El sentido de grandeza y de unidad del Imperio romano inspiró, en cierta forma, al emperador franco. En Renania construyó palacios como el de Nimega y el de Ingelheim, cruzó el Rin con un soberbio puente cerca de Maguncia y proyectó un canal para reunirlo con el Danubio. Su preocupación por cristianizar a los germanos la advertimos en la obra de los misioneros irlandeses que fundaron estratégicos centros de cultura y de expansión civilizadora en los grandes monasterios benedictinos de Fulda y San Gall. Un plano de la época de la Abadía de San Gall muestra su iglesia de tres naves y en él puede verse cómo eran esos primeros conventos benedictinos. La iglesia presentaba dos amplios ábsides circulares extremos y torres cilíndricas aisladas, posiblemente de tradición celta, disposición que observamos después en los templos renanos de estilo románico. A un costado del templo se abría el patio claustral rodeado por el refectorio, los lagares, cocinas, bodegas, etc. El convento era como una pequeña y ordenadísima ciudad agrícola, rodeada de jardines, huertos y granjas. Los monjes celtas trasplantaron su cultura y su arte ornamental geométrico —

tan afín del germánico— hasta en la misma casa madre benedictina de Monte Cassino, desde donde irradió, con cierto brillo, a los conventos de Italia meridional.

La arquitectura carolingia significa la primera y general unificación de las más diversas tendencias constructivas que aparecen luego, con intensos caracteres regionales, en el estilo románico. A las influencias romano-bizantinas de Aquisgrán y celtas de los monasterios se agregaron las puramente bizantinas del pequeño baptisterio e iglesia de Santa María de Cividale del Frieul en Italia, las visigóticas de la preciosa iglesia de Germigny-des-Prés, único ejemplo que queda de esta arquitectura en Francia, y la influencia lombarda del norte de Italia. Esta última surgió de una escuela de constructores de fundamental importancia: la escuela de los maestros albañiles *comasinos,* llamados así por haberse establecido en las orillas del lago de Como. Se cree que dicha escuela procedió directamente de tradiciones romanas; se trataba de albañiles que, por la invasión de los bárbaros en Roma a principios del siglo V, se habían refugiado en Lombardía. En todo caso, estos constructores, expertos en materia de bóvedas y cúpulas, eran los más hábiles y buscados a fines del Imperio carolingio. Ellos fueron los primeros en armar las bóvedas de arista romana sobre arcos o nervios diagonales soportados por pilares, estableciéndose así uno de los principios básicos de la arquitectura románica y luego de la gótica. Además de esta invención, los maestros comasinos poseían un sobrio y admirable sentido de la arquitectura como arte puramente estructural. Hasta la misma ornamentación surgía de las formas constructivas; fajas verticales en las fachadas y frisos de arquillos que, como un *leitmotiv,* enlazaron en su ritmo a toda la arquitectura románica. La iglesia basilical de San Ambrosio en Milán y la de San Miguel en Pavía son los dos exponentes fundamentales de esta clara y trascendental arquitectura en el norte italiano.

3. Arquitectura románica

Ya hemos visto que podemos considerar el periodo de gestación como iniciándose en las épocas merovingias del siglo V para terminar en la época carolingia de los siglos IX y X, cuando el imperio de Carlomagno unió al mundo de la Antigüedad occidental en un solo ideal político y religioso.

La organización y el orden de aquel mundo, demasiado vasto, preparó, en el fondo, las divisiones feudales y el principio de una arquitectura profundamente regional: la románica. La organización eclesiástica emprendida por Carlomagno suscitó un extraordinario desarrollo artístico; los monjes investigaron y estudiaron el pasado grecorromano, la lengua latina renació en toda su pureza, y la arquitectura, hasta entonces en formación, se uniformó disciplinada por una abundante enseñanza clásica. Los monasterios fueron, en realidad, los monumentos arquitectónicos y cada monasterio era una escuela de arte.

En el curso ascendente de este periodo, cuando terminó la unidad política del imperio y principian a revelarse las nacionalidades europeas salidas del caos feudal, la arquitectura románica aparece triunfante. Fue la arquitectura del siglo XI y, en general, la de la primera mitad del siglo XII.

Veamos la forma y espíritu que tuvo esta arquitectura.

Observemos un plano típico del templo románico: es una cruz latina compuesta, en lo esencial, por una nave longitudinal y un crucero. El encuentro de estos dos cuerpos forman un cuadrado central. La nave se prolonga a través de dicho cuadrado hasta el ábside del templo.

Examinemos ahora una planta latina de basílica cristiana: la nave longitudinal continúa sin interrupción hasta el ábside. La nave principal del templo románico proviene de aquella primera disposición.

Examinemos, igualmente, un plano bizantino: la nave principal, de entrada, es interceptada por otra nave de igual tamaño y forma. El encuentro es un cuadrado central y preciso. La composición es radial. El crucero, en el templo románico, proviene de esta segunda disposición.

La cruz latina en la planta románica se estableció, pues, por la fusión de los dos sistemas y formas distributivas de la arquitectura cristiana primitiva y de la bizantina.

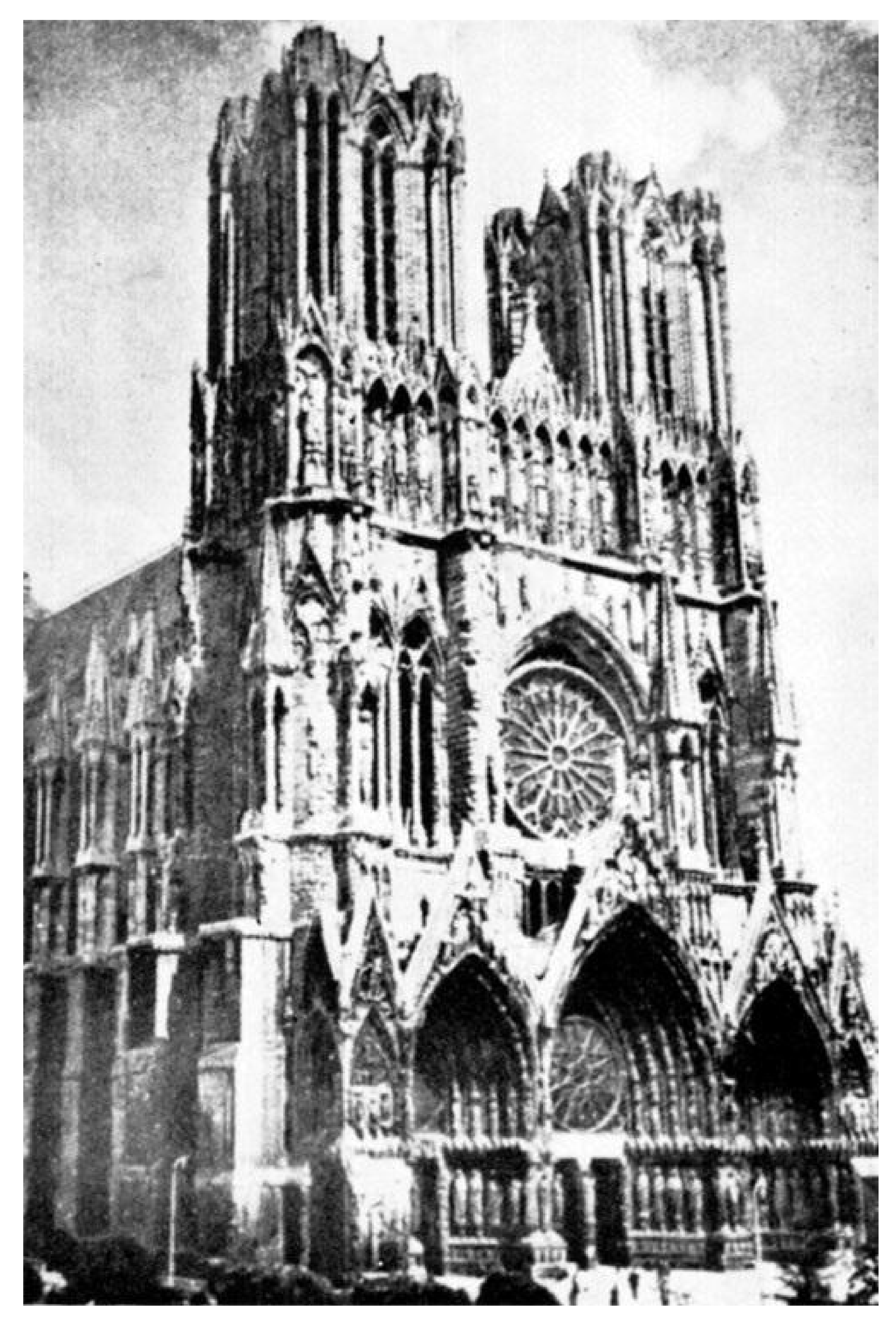
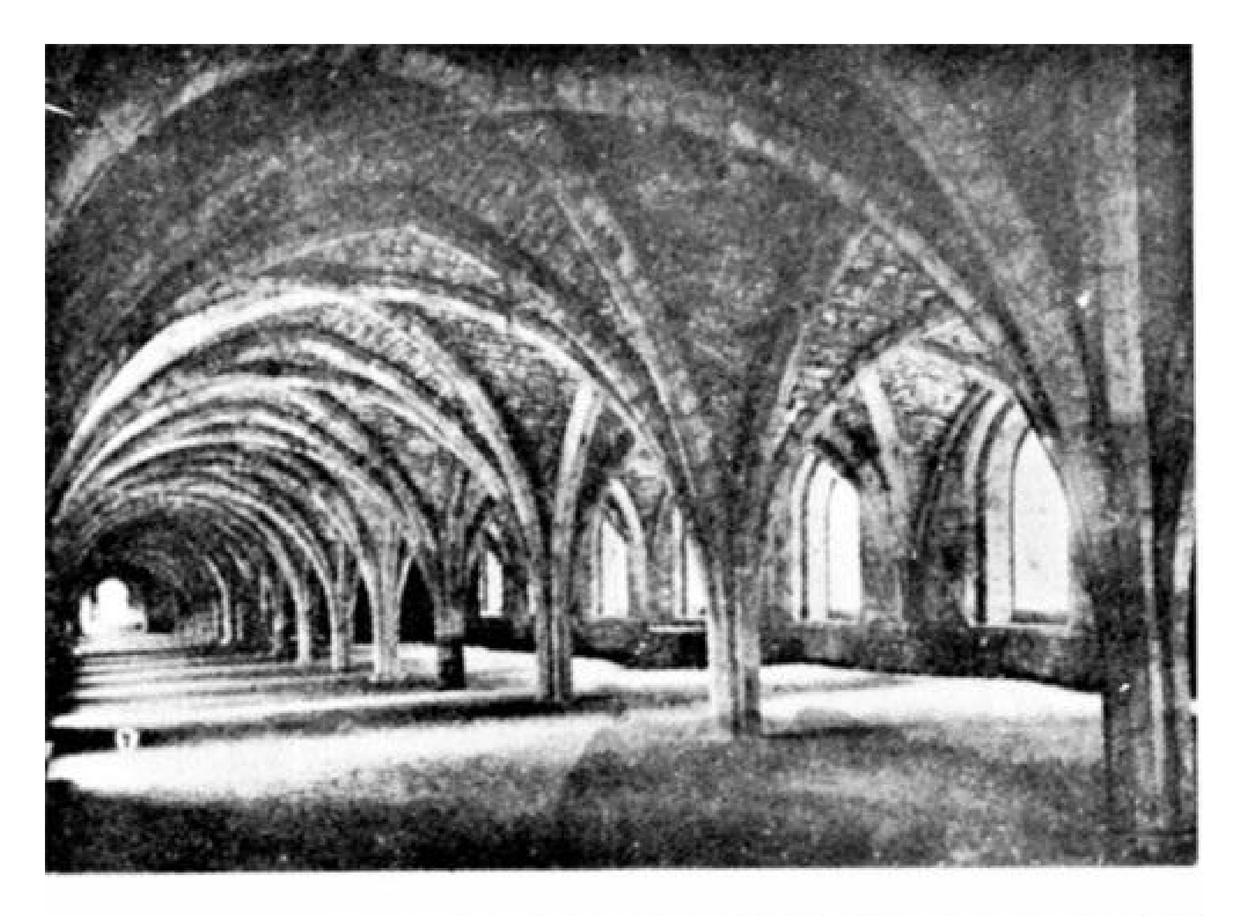


LÁMINA II.3. *Fachada de la Catedral de Reims.*



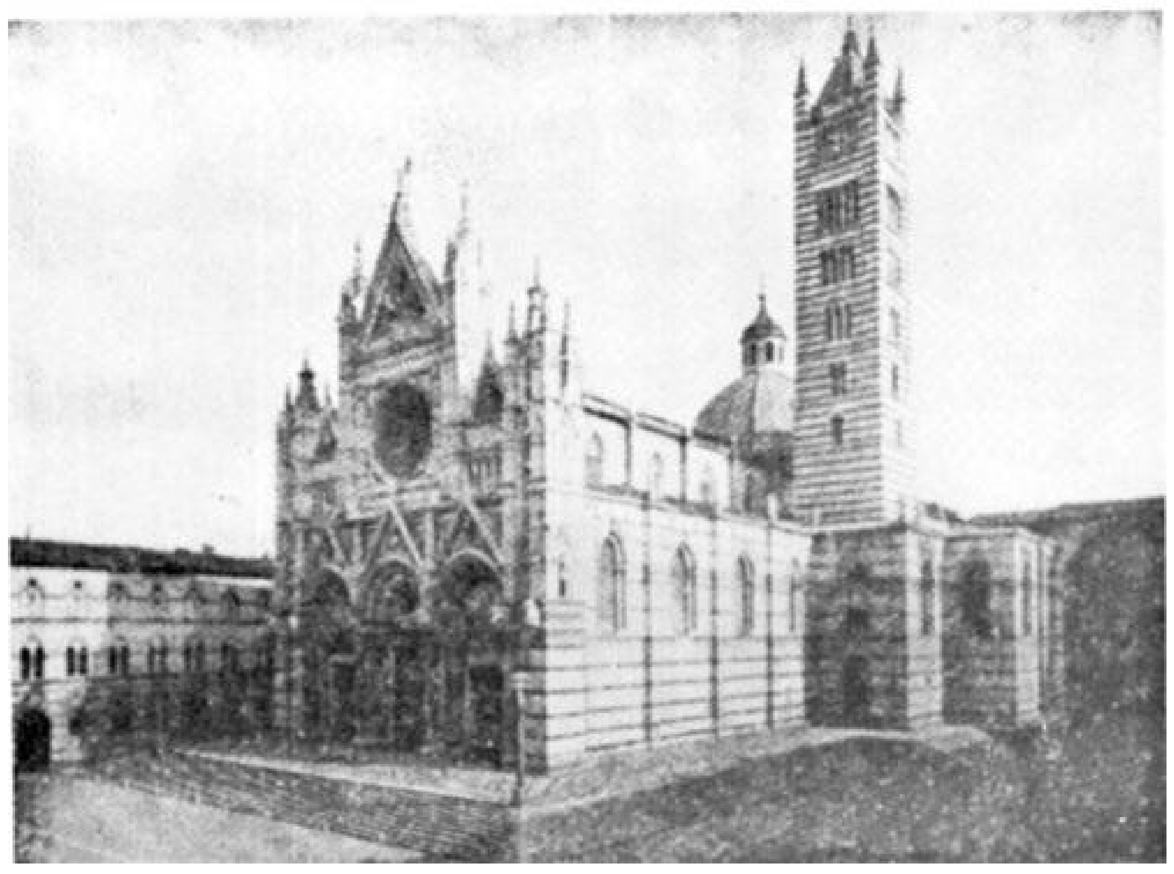


LÁMINA II.4. arriba: *Cilleros de Fountains Abbey (Inglaterra);* abajo: *Catedral de Siena.*

La basílica latina se techaba con tijeras aparentes de madera; la bizantina se cubría con bóvedas. El románico llegó a abovedarse íntegramente, resolviendo su principal problema de estructura.

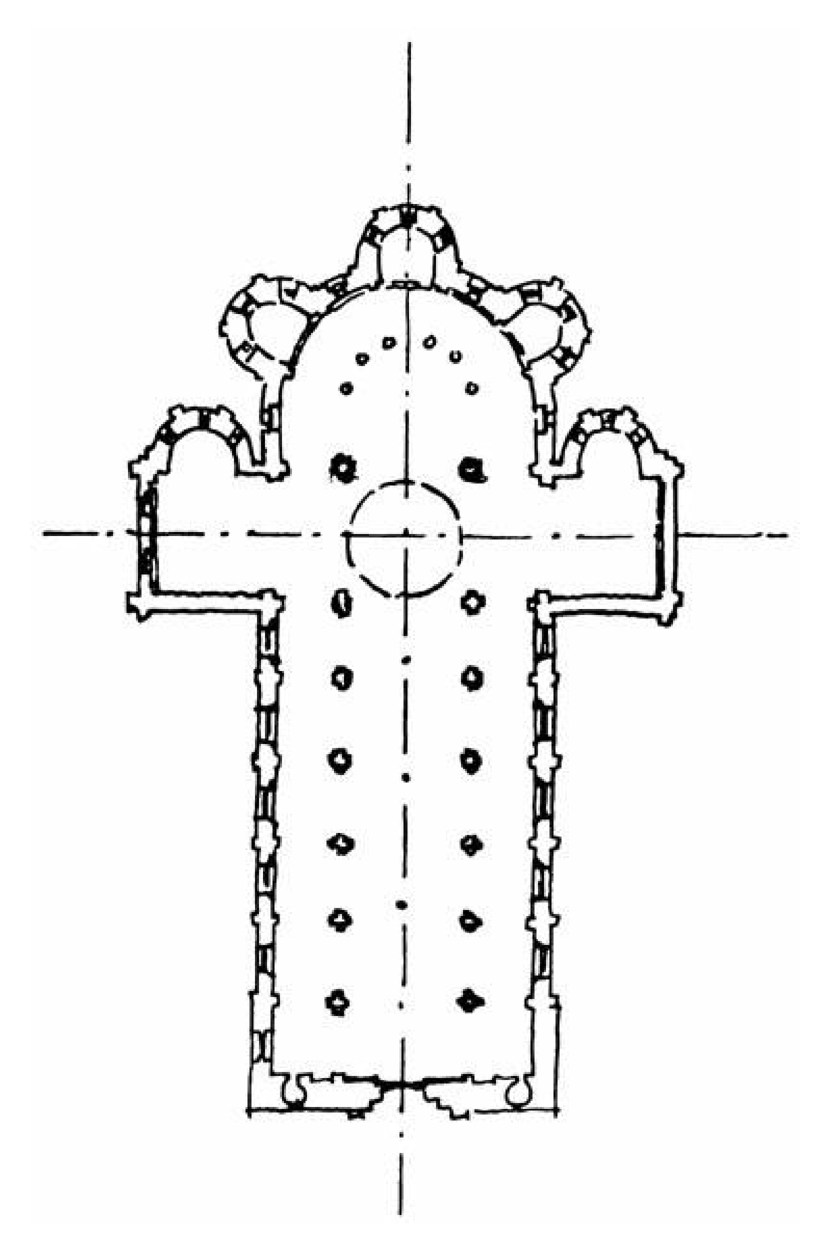


FIGURA II.6. *Plano de templo románico.*

Esta fórmula sintética y gráfica que nos explica el origen de la planta románica no es, como bien puede comprenderse, absoluta. Las influencias latinas y bizantinas tuvieron aspectos muy variados y los aportes locales nórdicos, de formas constructivas y ornamentales, fueron muy grandes. La diversidad del románico constituyó una de sus características y uno de sus principales valores expresivos. El románico fue pintoresco, fruto del lugar, de la región, donde su silueta apareció como parte integrante del paisaje.

Si nos limitásemos a decir que el románico aportó los sistemas combinados de las basílicas primitivas y templos bizantinos, así como las grandes técnicas constructivas

romanas, no diríamos sino muy poco en cuanto a la novedad de esta arquitectura. El románico rompió con el pasado grecorromano y bizantino en la esencia misma de su estructura.

Las construcciones clásicas, latinas y bizantinas estaban concebidas para que su estabilidad fuese estática; se buscaba el reposo completo, sus elementos debían sostenerse unos sobre otros sin refuerzos exteriores, sin necesidad de contrarrestarlos. El pórtico grecorromano fue la expresión perfecta de este reposo, las bóvedas romanas tendían a formar un solo bloque de concreto y ladrillo para evitar su expansión, las cúpulas orientales se aligeraban, ingeniosamente, con el mismo fin; las arquerías bizantinas presentaban pequeñas luces sobre sus columnas para impedir empujes laterales fuertes; en fin, todos los elementos constructivos trataban de superponerse y extenderse con quietud de resistencia y sin comprometer a los elementos vecinos.

En la arquitectura románica el material de construcción fue la piedra, piedra labrada, abundante, en bloques pequeños que había que suspender y colocar uno sobre otro sin mayores recursos de mezclas ricas y adherentes. Por otra parte, el templo exigía una amplitud cada vez mayor. Con este programa distributivo y este material no se podía hacer nada sin el recurso del arco y de la bóveda. Se adoptaron arcos y bóvedas de medio punto respetándose una forma tradicional, pero siendo éstos aparejados con pequeñas piedras no eran estables sino, al contrario, tendían a abrirse, a separarse, a empujar lateralmente los soportes y muros que los sostenían. La construcción se tornó, pues, dinámica, equilibrada, los inmensos esfuerzos derivados de estas formas eran continuos y tenían que ser contrarrestados por grandes espesores de muros, contrafuertes y sabios contrapesos que, en general, se expresaban interior y exteriormente mostrando, con sinceridad diáfana, todo el movimiento de las fuerzas resistentes del edificio. La piedra aparecía desnuda exhibiendo su completa disposición y su nítido aparejo.

El cuerpo de esta arquitectura robusta era, pues, puramente dinámico. Su dinamismo, su animación, fueron, en el fondo, la expresión de un nuevo orden de cosas y de un nuevo espíritu.

Hagamos ahora una rápida exposición de los elementos esenciales y característicos de la estructura y de la ornamentación románicas.

En primer término tenemos la bóveda cilíndrica que cubría, por lo general, las naves principales. Esta bóveda se dividía en tramos formados por arcos llamados *dobleros* que tenían la función estructural de verdaderas cerchas o soportes transversales. Los arcos dobleros se apoyaban sobre robustos pilares. Tanto la expansión de la bóveda como la de los arcos sometían a sus respectivos soportes verticales, pilares y muros, a esfuerzos que los empujaban lateralmente y que era necesario contener. Las naves laterales cumplieron esa función, absorbieron esos esfuerzos y los trasmitieron, por medio de sus respectivos arcos y bóvedas, a los muros exteriores y a contrafuertes salientes que siguiendo el ritmo de los tramos lo equilibraban todo. Como vemos, la estructura estaba en constante tensión y trabajo.

La bóveda de arista, de crucería, heredada de Roma, apareció, igualmente, en algunas regiones cubriendo las grandes naves románicas. Estas bóvedas fueron casi de rigor en

las naves laterales.

La nave central se iluminaba, en la mayoría de los casos, por ventanas altas, siguiendo la tradición de las basílicas latinas. Las naves laterales recibían luz por ventanas bajas, abiertas en los muros exteriores, entre los contrafuertes. Estos vanos seguían el ritmo constructivo, aparecían aligerando los paños del muro, marcando los tramos en sus centros, es decir, en los lugares menos resistentes, y midiendo sus luces con la mayor prudencia, pues estos muros, fuertemente comprometidos, no permitían grandes aberturas. La misma prudencia constructiva se observa en los arcos de entrada que, por escalonamientos sucesivos, resolvían estructural y sistemáticamente su profunda penetración en los muros. Los arcos quedaban así formados por una serie de semicírculos concéntricos del más bello efecto. Era frecuente cegar la parte alta de esos arcos por medio de un *tímpano* donde solían desarrollarse las figuraciones escultóricas y que transformaba las portadas en unos vanos rectangulares.

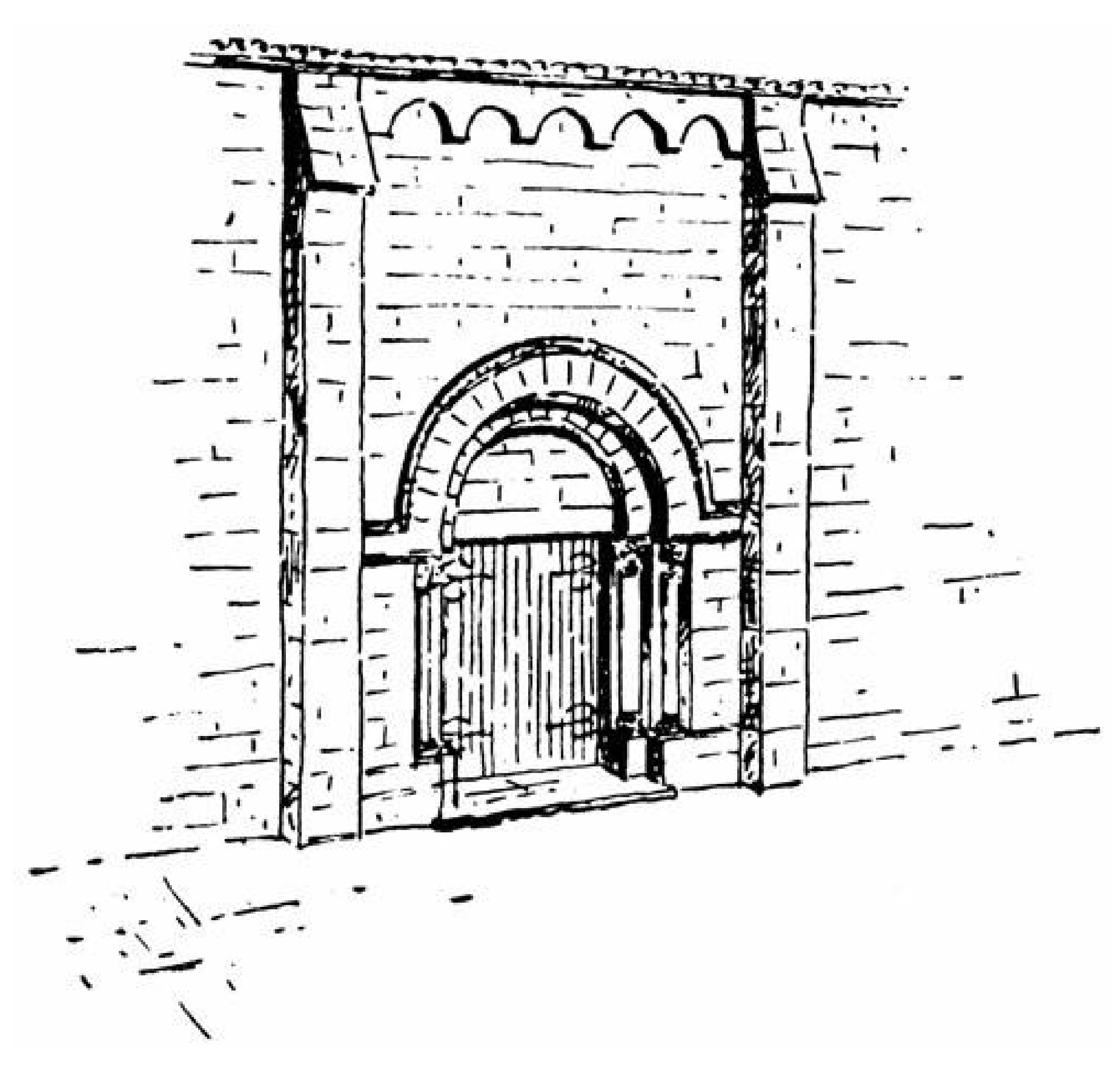


FIGURA II.7. *Arco románico.*

Hemos hablado de los pilares que sostenían los arcos dobleros de las bóvedas. Sobre ellos se apoyaban, igualmente, las arquerías longitudinales de la nave principal y los arcos transversales de las naves bajas. Estos pilares presentaban, en general, la forma novísima de macizos cruciformes indicando desde sus bases el arranque de todas las arquerías. Puede decirse que la sección baja del pilar anunciaba, en cierto modo, la construcción elevada del templo. La unidad era perfecta.

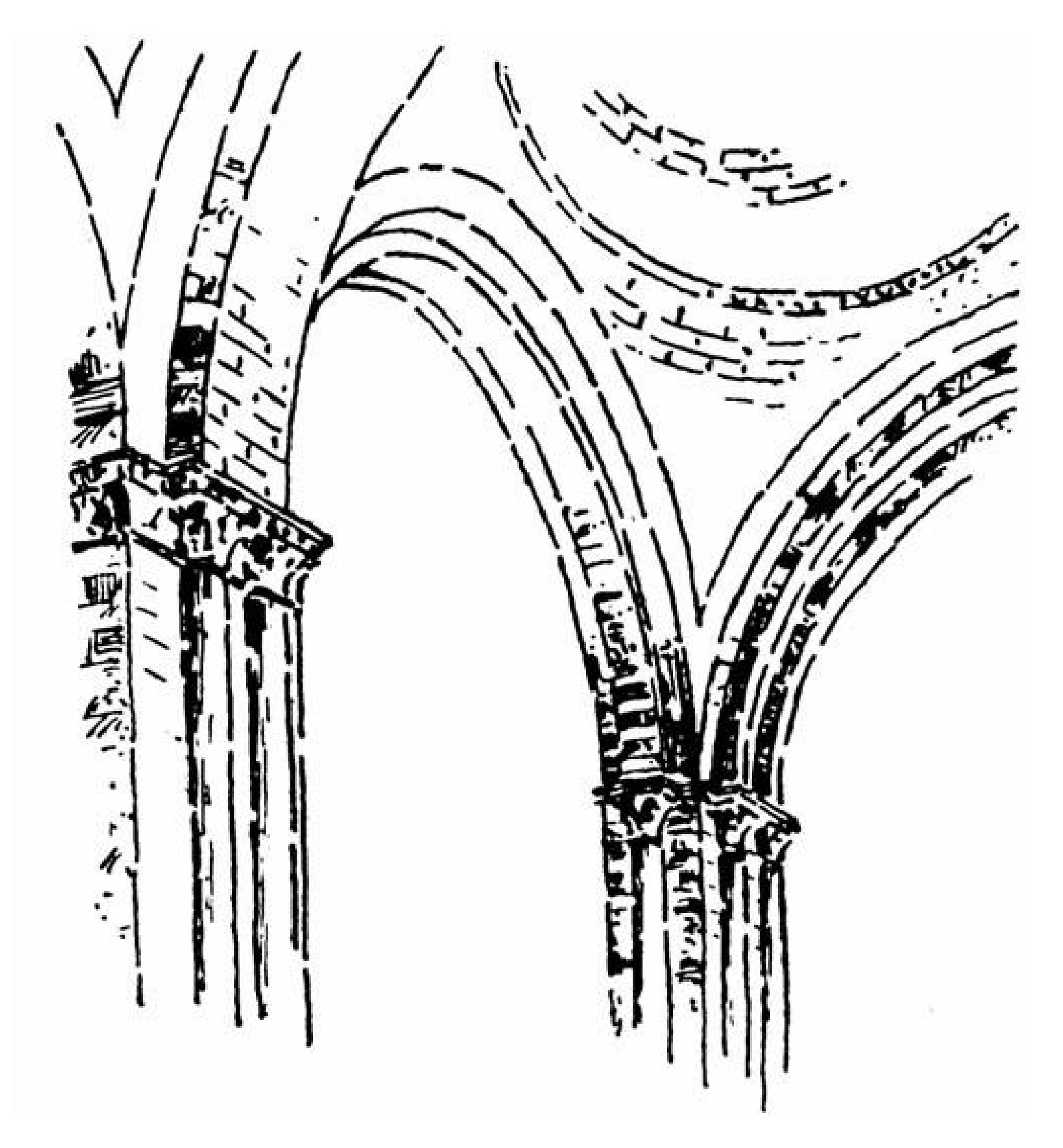


FIGURA II.8. *Cúpula con pechinas.*

En cuanto a la cúpula sobre el crucero, el problema consistía en cubrir el cuadrado que determinaban los cuatro arcos centrales correspondientes al encuentro de los brazos del templo. La solución adoptada fue bizantina. La cúpula esférica se suspendió sobre cuatro *pechinas*. En algunos templos influidos por el arte musulmán, el problema se resolvió por medio de *trompas*. Las cúpulas quedaban, casi siempre, comprendidas y retenidas por las cuatro paredes de la torre central que se levantaba sobre los arcos del crucero. Las dos torres frontales y laterales, que formaban igualmente parte integrante de

la composición y estructura del templo, fueron otras de las grandes características del románico, pues la fuerza expresiva y pintoresca de este estilo provino, en gran parte, de ellas.

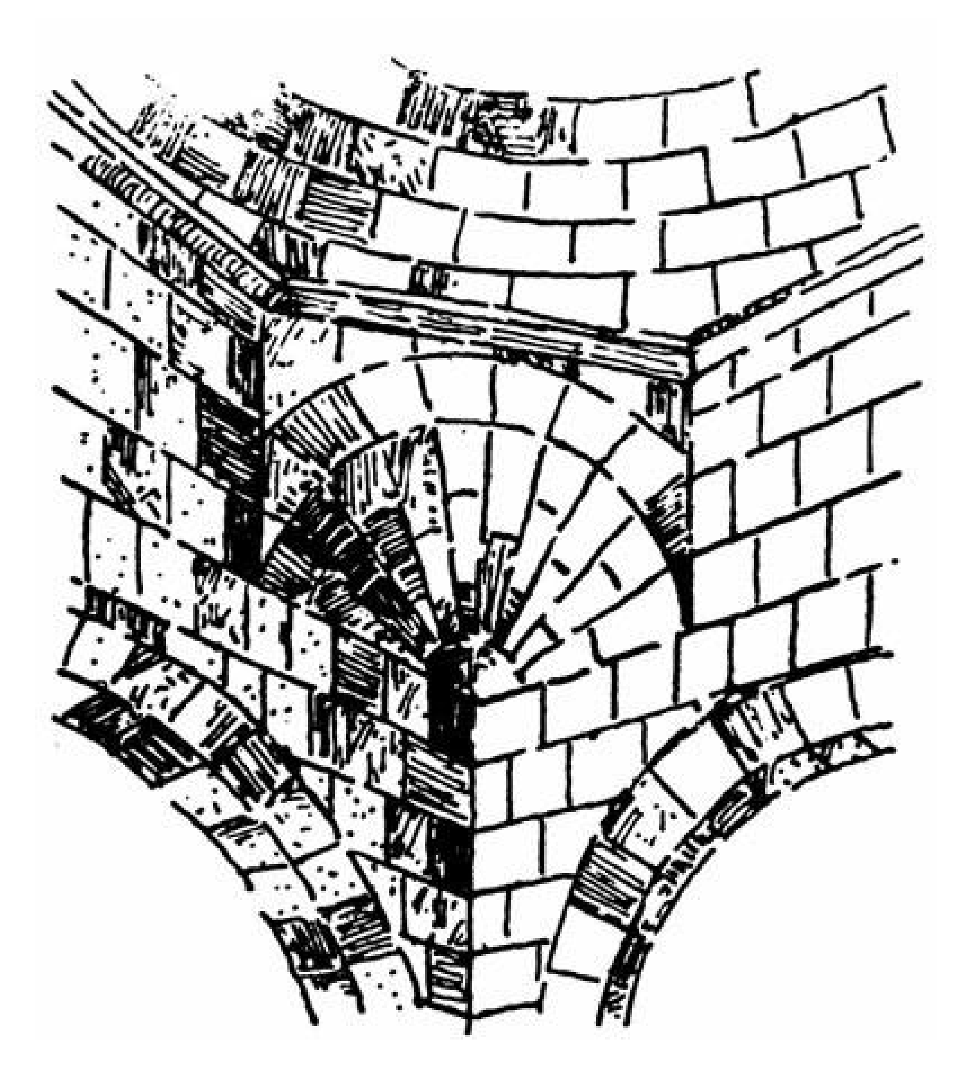


FIGURA II.9. *Cúpula con trompas.*

La planta de la iglesia románica se enriqueció muchas veces por la prolongación de sus naves laterales alrededor del ábside, lo cual creó los deambulatorios. Los pequeños altares o absidiolas que con frecuencia se abrían en las paredes del ábside y del transepto eran otros elementos que acentuaban el juego de líneas y movimientos de masas en el templo románico.

Como ya hemos visto, de la composición de la planta, de los materiales empleados y del sistema de construcción surgió la forma misma de la arquitectura románica; su belleza fue clara y rotunda. La ornamentación básica brotó del cuerpo del edificio, de sus arquerías y contrafuertes, arcos escalonados y pilares subdivididos, tejados protectores y torres que consolidaban y afirmaban la obra irguiéndose en campanarios.

La decoración, que podríamos llamar superficial, agregada, apareció como una acentuación brillante de líneas y superficies. Los motivos originales, ingenuos, bárbaros

aún, de carácter puramente ornamental, eran muy diversos y expresivos. Observamos motivos geométricos abundantes o bien naturales pero estilizados hasta el convencionalismo. Las influencias son claras: bordados orientales; grecas, ovas, perlas y lacerías grecorromanas; cabezas y dragones asiáticos; grifos, leones y vegetación persa y, por último, elementos musulmanes como arcos polilobulados y entrecruzados de piedra blanca y negra, pequeños modillones historiados y hasta escritura kúfica.

Las archivoltas de los arcos eran, algunas veces, de una riqueza ornamental extraordinaria. Molduraciones de toda especie: zigzags, billetes, cabezas, flores de ocho pétalos y espirales.

La fantasía de los capiteles también fue notable: los cúbicos, tan frecuentes en la región renana, los de volutas rudimentarias inspirados en los corintios, los esculpidos con escenas religiosas, todos ellos con sus grandes y altos ábacos para amplio apoyo de los arcos.

Las columnas eran bajas, cilíndricas, sin gálibo, lisas y profusamente ornamentadas con dibujos menudos de zigzags, hojas, tableros y artesonados. La molduración circular de sus bases la formaban zapatas a menudo poligonales y con pequeños temas escultóricos en sus ángulos.

Uno de los motivos más empleados y genuinos de la ornamentación románica consistía en la coronación de los muros con una serie de arcos menudos y ciegos que animaban sus remates a manera de friso; fue la forma primordial del arco románico llevada y repetida en las cornisas como soporte y adorno.

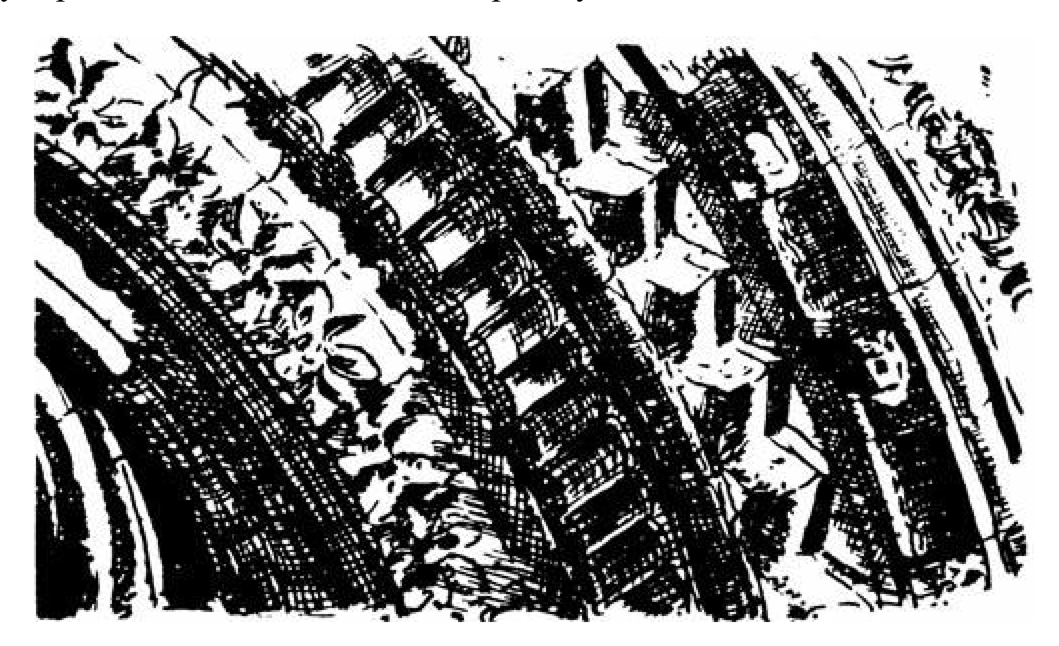


FIGURA II.10. *Molduraciones románicas.*

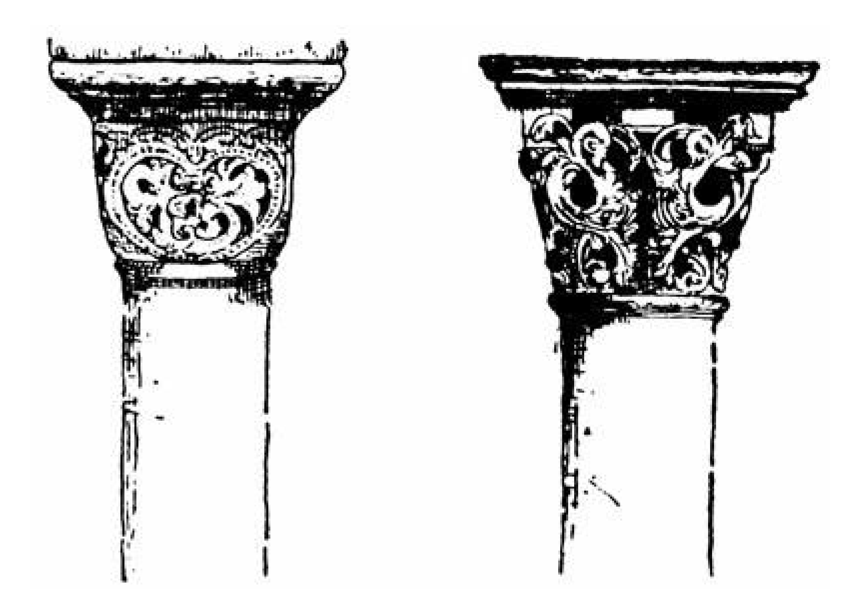


FIGURA II.11. *Capiteles románicos.*

Las fajas llamadas *lombardas,* originarias del norte de Italia, y que nervaban y aligeraban los muros, fueron otros de los bellos acentos del románico.

Antes de ocuparnos, panorámicamente, de los diferentes aspectos fundamentales del románico según los países y regiones principales, debemos considerar un elemento arquitectónico de capital importancia: las pequeñas arquerías superiores que aparecían en muchos templos entre los pilares de la nave central y bajo los arranques de la bóveda de dicha nave. Se trata de los *triforios* que, en algunos casos, constituyeron verdaderas galerías sobre las naves laterales. Indicaban la diferencia de altura entre las naves y afirmaban, intensamente, la perspectiva interior hacia el punto principal de mira que era el altar.

Vamos ahora a puntualizar, sumariamente, en cada país, los caracteres esenciales de la arquitectura románica en sus periodos de mayor madurez y perfección.

En las regiones del bajo Rin, en Alemania, una remota y persistente tradición romana, un intenso conservadurismo carolingio y una fuerte influencia lombarda produjeron, según Focillon, los primeros edificios monumentales específicos con caracteres románicos.

Fueron construcciones grandiosas y disciplinadas como fueron las inmensas abadías carolingias. Las plantas presentaban, además del crucero clásico, la originalidad de otro crucero frontal a manera de vestíbulo de entrada. Esta particularidad se acentuaba por las terminaciones redondas del crucero posterior, lo que daba a la iglesia, en conjunto con el ábside, una terminación trilobulada y monumental. Además de las torres sobre los cruceros, se levantaban otras cuatro más, espigadas, cilíndricas o poligonales, en los cuatro ángulos del templo. Galerías exteriores de pequeños arcos corrían como frisos coronando los tres voluminosos cuerpos cilíndricos que remataban el edificio. Las fajas lombardas acentuaban la verticalidad del conjunto así como sus techos en punta,

originales éstos de la región renana; sus tejados se quebraban en planos entrantes y salientes al cubrir los frontones que coronaban las caras de las torres prismáticas.

Las catedrales de Spira, de Maguncia, de Laak, de Worms, etc., reúnen estas notables características. El aspecto de estos templos es imponente y sinfónico. La iglesia de los Santos Apóstoles en Colonia, desgraciadamente destruida, fue uno de los más bellos ejemplos.

La arquitectura románica alemana imprimió su sello en los templos contemporáneos de Bélgica, Holanda y países escandinavos. La magnífica catedral de Lund en Suecia es un elocuente modelo.

En Francia, el románico adquirió gran diversidad de formas e independencia. Su variedad indica una mayor trascendencia estructural. Los sistemas y posibilidades de equilibrio constructivo en relación con el problema de arcos y bóvedas se multiplicaron y se establecieron creándose seis grandes escuelas regionales: las de Auvernia, Poitou, Périgord, Provenza, Borgoña y Normandía.

En Auvernia, la nave central se cubrió con bóveda de cañón y estaba retenida por bóvedas laterales de cuarto de círculo que servían de contrafuertes y de tejado a las naves laterales. El mismo sistema retenía la cúpula central. Éste fue el principio de los arcos arbotantes que se emplearon después en el gótico. Nuestra Señora del Puerto de Clermont Ferrand es una de las iglesias más típicas de esta escuela.

En Poitou, la iglesia románica no tuvo triforios, la bóveda central reposaba directamente sobre las naves laterales que, por esta razón, eran muy espigadas. Las fachadas se ornamentaban profusamente y sus torrecillas se cubrían con techos cónicos imitando pequeñas escamas. El ejemplo de Nuestra Señora de Poitiers es típico de esta escuela.

Al estilo románico del Périgord se le llama, igualmente, *románico bizantino,* pues las plantas y la composición de sus templos se inspiraron en ejemplos bizantinos. La Catedral de Angulema es bellísima y la iglesia de Saint-Front, con sus cuatro brazos en cruz cubiertos por cinco grandes cúpulas aparentes, produce una impresión de excepcional monumentalidad.

En la arquitectura románica de Provenza se dejó sentir la influencia de los templos romanos en forma notable en cuanto a disposición y elementos ornamentales. Las iglesias, poco elevadas, tenían sus naves centrales divididas por fuertes pilares y arcos dobleros continuos. Las naves laterales, cuando existían, eran estrechas y bajas. El triforio no aparecía. Las fachadas, como la de San Gil en Gard, reproducían con gran riqueza y encanto todo el repertorio de la decoración clásica.

Borgoña, sede de las grandes abadías benedictinas, fue el centro de una de las escuelas románicas de mayor influencia. La orden monástica de Cluny, que se extendió por toda Europa, llevó sus características hasta las más lejanas regiones. Aparecieron entonces las bóvedas de crucería ojivales; las naves eran muy altas y los pilares se subdividían sabiamente; el gótico estaba allí, latente, mucho antes de que se convirtiera

en un completo sistema constructivo. La iglesia de Vézelay es una hermosísima expresión de esta escuela.

El románico, en Normandía, techaba sus grandes naves centrales con tijeras de madera. Sus torres cuadradas son típicas por elegantes. Las galerías interiores que se abrían en el espesor mismo de los muros son sumamente originales. Fue esta escuela la que predominó en Inglaterra: Capilla de la Torre de Londres, Cripta de la Catedral de Canterbury, Westminster.

El románico, en Italia, no presenta el mismo interés de sistema y estructura genuinos que en Francia y Alemania. Su carácter fue más bien escultórico y pictórico. Los exteriores no expresan los elementos constructivos del edificio. La tradición de la arquitectura latina se mantuvo latente en este sentido. Las fachadas eran lisas, coloreadas, o bien caladas por maravillosas y finas composiciones puramente ornamentales. Es característico del estilo las fajas lombardas en la región del norte, el rosetón central que ilumina la gran nave y el pórtico de entrada que, como un baldaquino de proporciones delicadas, se colocaba a la entrada del templo. Las torres —*campanile* — se erguían aisladas. San Ambrosio en Milán, San Zenón en Verona, San Alimato en Florencia, son ejemplos hermosísimos. La Catedral y la célebre Torre inclinada de Pisa constituyen los más bellos exponentes de pureza románica de la Italia central.

En el sur de Italia el románico estuvo influido por los artes bizantino y musulmán, presentando aspectos extraordinarios de color y de brillo como los de las catedrales de Monreale, Cefalú y Palermo.

En España, repetiremos lo que Lampérez dice acerca del románico: "una mayor rudeza, con tendencias a la pesadez de proporciones y a la sencillez de las soluciones más elementales y a la sencillez en el elemento decorativo. La traducción del estilo románico al ladrillo, creando un estilo que en Castilla la Vieja, sobre todo, llega a ser propio y genuinamente español y de un soberano interés. El empleo de elementos desconocidos en el románico francés, como los pórticos laterales de las iglesias de Segovia y su comarca y, por fin, el uso muy frecuente de disposiciones y elementos mahometanos que crean el estilo 'románico-mudéjar'".

El románico creó en España uno de los más hermosos monumentos del mundo: Santiago de Compostela, de influencia borgoñona, cluniacense, pero de una expresión única y novedosa en cuanto a magnificencia y nobleza.

Diferentes regiones españolas determinaron en la arquitectura románica aspectos que la particularizan: el castellano-leonés que proviene del Poitou con San Vicente de Ávila; el salmantino, de influencia borgoñona y bizantina, con las catedrales de Zamora y Salamanca; el gallego, influido por la escuela de Auvernia, con la catedral de Lugo; el catalán, donde domina el lombardo, con la catedral de Tarragona, y el aragonés, rudo y sobrio, de estructura poitiviana.

Aunque la arquitectura civil románica estuvo completamente dominada por las formas estructurales y decorativas de la arquitectura religiosa, encontramos, sin embargo, que

deben indicarse las siguientes particularidades: los municipios eran, por lo general, adaptaciones de viejas mansiones señoriales; la preciosa Casa Comunal de San Antonino en Francia es un ejemplo excepcional; en cuanto a las casas, tales como se conservan aún en Cluny, por ejemplo, se componían de una planta baja, con almacén o botica, y de un segundo piso con una amplia sala común. Las chimeneas interiores eran muy espaciosas y con campanas cilíndricas, las ventanas se formaban frecuentemente por dos arcos gemelos sobre columnillas, los grandes bastidores de vidrio eran desconocidos, los vanos se cerraban con cortinas o batientes de madera. El techo estaba sostenido por gruesas viguerías de madera. Las vigas madres reposaban sobre voluminosas consolas toscamente talladas.

No queremos terminar este rapidísimo resumen sin insistir sobre la importancia fundamental de los conventos y abadías, generadores y continuadores de la arquitectura románica hasta la llegada de la gótica. Muchas veces su magnificencia era superior a la de las catedrales. Los monasterios comprendían, a menudo, dos claustros: uno a proximidad de la biblioteca y del cementerio, y otro, más vasto, alrededor del cual se agrupaban la iglesia, el refectorio, los dormitorios, la sala capitular, cocinas, prisión y hasta una hostería. Los claustros románicos generalizaron el empleo de espesas arquerías sostenidas por columnillas pareadas en profundidad; fue ésta una de las soluciones más bellas y delicadas que logró el arte románico.

4. Arquitectura gótica

Como evolución arquitectónica lenta, continua y segura del templo románico apareció la arquitectura gótica, independiente ya de las influencias mediterráneas y orientales, con pureza nórdica, con unidad absoluta entre las posibilidades máximas de la construcción pétrea y el impulso entusiasta, sabio y poderoso del espíritu cristiano que buscaba su expresión culminante.

La catedral gótica, al proponerse crear el mayor espacio posible y mayor luminosidad reduciendo al mínimo la materia resistente, logró llegar al límite de lo que pudo soportar la piedra, a expresar en cada uno de sus elementos el alma de su estructura y de su eterna lógica; a detener, por fin, en el tiempo y en el espacio, la forma culminante de toda una evolución que terminó remontándose al cielo como un incendio de esperanza.

Fue en Francia donde se plasmó la maravillosa estructura del gótico. En la Isla de Francia, en la basílica de Saint Denis, construida en 1127, se cristalizó, por vez primera, el nuevo y depurado sistema constructivo. Este fenómeno es comprensible; Francia, durante todo el periodo románico, buscó, libremente, el perfeccionamiento de las formas arquitectónicas en relación con el arco y la bóveda de piedra aparejada y creó diversas escuelas regionales que aportaron múltiples experiencias en este sentido. La síntesis de estas experiencias y el propósito de construir templos más vastos, más altos, más luminosos, redundó en el principio estructural del gótico. Este propósito se transformó en

un soplo de vida espiritual colectiva y prodigiosa. El entusiasmo religioso era extremo; nobleza, burguesía, clero y clase popular competían en ardor y generosidad místicas. Según Suger, "nobles y plebeyos cargaban los bloques de piedra como bestias de tiro". Los gastos eran enormes. Viollet-le-Duc calculó en 120 millones de francos el costo de Nuestra Señora de París. Con Felipe Augusto, el poder real quedó afirmado, se consolidó la seguridad de sus dominios; París, Amiens, Laon, Sens, fundaron su constitución comunal, la burguesía intervino en la vida pública, las corporaciones se organizaron y la dirección de las grandes obras pasó a los maestros laicos, verdaderos jefes de importantísimos gremios especializados en el arte de construir. Todo contribuyó a la realización de esos milagros de equilibrio, de esas armonías únicas y perfectas entre la razón y la fe que son las catedrales góticas. La arquitectura de estas catedrales fue el símbolo, más aún, la expresión tangible del pensamiento teológico que, como un inmenso y admirable andamiaje de piedra, modeló y dirigió hacia el cielo el espacio interior que contenía.

Veamos ahora cómo se produjo la transición del románico al gótico.

Se necesitaba mayor luz, grandiosidad y elevación en el templo. El sistema de arcos y bóvedas de medio punto, de empujes fuertes y continuos, exigía alturas moderadas y gruesos paños de muro donde la apertura de ventanas estaba limitada en tamaño y en número. Había que remplazar los arcos románicos por arcos que empujaran menos y así poder levantar los pilares sin comprometer la estructura; estos arcos fueron los ojivales. Luego, había que sustituir la bóveda de expansión continua por bóvedas que no empujaran los muros y poder así abrir, en sus paños, grandes ventanales; estas bóvedas fueron igualmente ojivales, de arista, pero sostenidas por nervios o costillas de piedra que localizaban sus esfuerzos, única y exactamente, en determinados puntos de apoyo. Los paños de muro intermediarios entre estos apoyos quedaban prácticamente suprimidos y transformados en inmensas ventanas. En lo exterior se disminuía el espesor de pilares y aumentaba el espacio que se inundaba de luz. Todos los esfuerzos quedaron, pues, concretados en puntos resistentes y los empujes laterales resultantes de arcos y bóvedas fueron llevados hacia afuera por medio de arcos arbotantes, contrafuertes y pináculos. El aspecto exterior de estos elementos fue de una verdad estructural transparente. El racionalismo constructivo apareció escueto y preciso como un mecanismo en tensión, en equilibrio, como una geometría dinámica y pura.

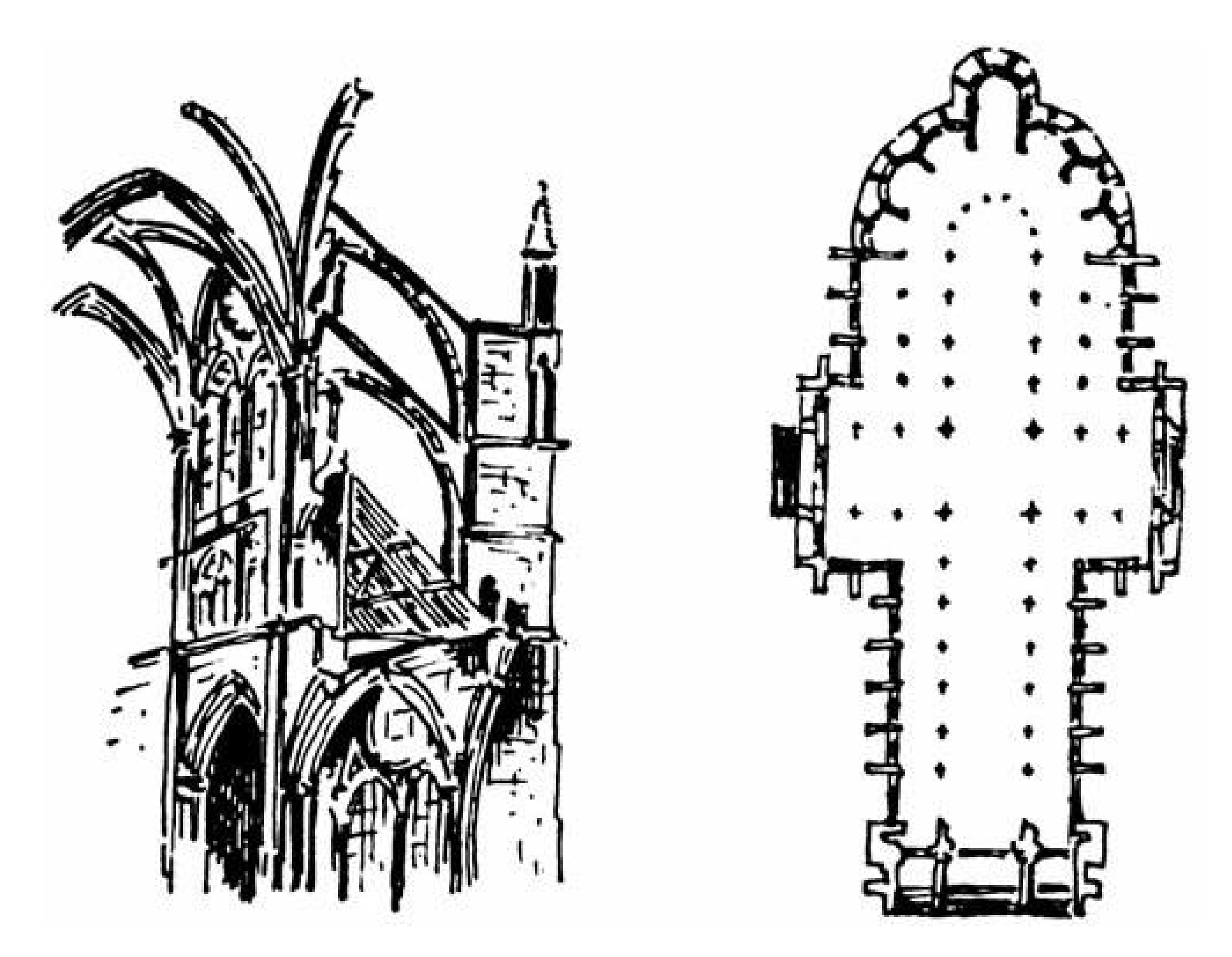


FIGURA II.12. izquierda: *estructura gótica;* derecha: *planta del templo gótico.*

El interior era el objeto mismo de toda la construcción; el espacio fue creado con amplitud y luminosidad totales.

La ornamentación fue de un naturalismo fresco, suelto, expresivo, en oposición al rigor de la estructura. Esta ornamentación, toda escultórica, apenas tuvo interiormente cabida en los capiteles. En la fachada y en las torres apareció como encajes que se superponían siguiendo el tema de las ojivas, elevándose con un ritmo incontenible de vuelo. Esta ornamentación delicada brotó como una verdadera floración de cada elemento constructivo, de portadas, galerías, ventanales y de cada pausa en la elevación del templo. La acentuación decorativa, en los profundos pórticos por medio de archivoltas sucesivas y compuestas de legiones de ángeles y santos esculpidos, fue uno de los motivos ornamentales más extraordinarios del gótico.





LÁMINA II.5. arriba: *Santa María de las Flores, en Florencia;* abajo: *Palacio Riccardi en Florencia.*





LÁMINA II.6. arriba: *San Pedro del Vaticano;* abajo: *Palacio Farnesio, en Roma.*

Si bien el templo se abrió y convirtió sus muros en gigantescos ventanales para inundarse de luz, esta iluminación no debía ser la del sol crudo y ardiente, sino la de una claridad mística. La luz física fue transfigurada por la alquimia de los vitrales. Los inmensos vanos se convirtieron en fantásticos filtros luminosos, en prodigiosas gemas de color que, como mundos hechos de fuego y de cielo, encendieron con tonos y reflejos divinos la atmósfera del templo. En esto, nada más, consistió la policromía del gótico, consecuencia de su propia composición y estructura. En algunos templos los vitrales de la rosa frontal de la nave llegaron a tener más de 10 metros de diámetro.

El arte gótico tuvo una duración de más de tres siglos. Nació en el siglo XII y persistió, en algunos lugares, hasta fines del siglo XV. Su periodo más bello y completo abarca todo el siglo XIII, que vio surgir, entre otras, las catedrales de París, Reims, Amiens y Colonia.

Siendo Francia el país de origen, iniciador y realizador de las principales etapas evolutivas de esta arquitectura, nos referiremos, en especial, al gótico francés para determinar sus principales características durante sus cuatro épocas fundamentales: la del gótico primitivo, de 1150 a 1230; la del apogeo, de 1230 a 1300; la del siglo XIV y su decadencia en el siglo XV.

El gótico primitivo conserva aún formas románicas como en la Catedral de Laon, arcos de medio punto y macicez en los muros. En Nuestra Señora de París, aunque el gótico está resuelto con todas sus características, existe todavía, en su fachada, cierto reposo que proviene del románico. La iglesia presenta, en su interior, un triforio verdadero o galería de circulación sobre las naves laterales, los pilares no se subdividen aún en columnillas y los capiteles están todavía compuestos por hojas convencionales como pequeñas volutas salientes y características.

El apogeo lo admiramos, por ejemplo, en la Catedral de Reims. La ojiva domina, la ascensión es potente pero sin arrebato y la ornamentación es como una espuma densa y ordenada que asciende. El triforio se reduce a una galería decorativa que abre aún más los altos ventanales, los pilares se subdividen con amplitud y claridad indicando desde el suelo todo el movimiento de las bóvedas, los capiteles adquieren la soltura de hojas naturales. En Beauvais, la altura de la gran nave llegó a 48 metros.

El gótico del siglo XIV intensifica las características anteriores; la ascensión se hace violenta, las ojivas se peraltan en extremo y la ornamentación presenta molduras demasiado finas, acentuando secamente con sus aristas las líneas arquitectónicas. El triforio tiende a desaparecer, los pilares se subdividen en mayor número de columnillas hasta que los capiteles se convierten en pequeñas fajas de hojas sueltas sin función determinada. Los nervios de las bóvedas se multiplican y no presentan transición perceptible y franca con los pilares. La obra de arte de esta época es la catedral de Rouen.

El gótico del siglo XV lleva a la exageración la multiplicidad de sus elementos, los vitrales se sostienen por armazones de piedra en forma de llamaradas, las molduras se perfilan en aristas vivas, la ornamentación, por lo general, se eriza y se seca como si estuviera al contacto del fuego, la ascensión pierde intensidad por ser demasiado leve. Interiormente, el triforio se suprime con frecuencia y la complicación de nervios,

exageradamente subdivididos, en las bóvedas es tal que, como en San Jacobo de Lisieux, los pilares se tornan compactos, cilíndricos, sin capitel para poder recibirlos. El templo pierde equilibrio, estabilidad aparente, los vitrales hondos y rutilantes lo dominan todo y el gótico parece sucumbir incendiado por su propio fuego.

En Alemania el gótico adquirió un gran esplendor como continuación y desarrollo del estilo francés. La trabazón orgánica de su estructura, la fuerte ascensión de sus elementos, la particularidad de presentar, en muchos casos, una sola torre frontal y la terminación calada de inmensas y agudísimas agujas imprimieron, por lo común, al arte gótico alemán un carácter definido y particular de elevación violenta y grandiosa. Worringer dice que: "el gótico francés tiene belleza de expresión y el gótico alemán tiene fuerza de expresión". Esto es justo. El gótico francés asciende con pausas, con ritmo, con proporción, su estabilidad es siempre equilibrada y plástica, el dominio de la arquitectura impera a pesar de la exaltación del estilo. La belleza irradia de una estructura clara; el fondo supera a la forma pero no la arrebata. En el gótico alemán, el sentido expresivo es más fuerte, la ascensión parece no tener límites, es como un himno que se eleva continuamente, su espíritu es más musical que arquitectónico. La Catedral de Colonia nos deja un recuerdo imborrable y sonoro de orquestación gigantesca. Las catedrales de Friburgo, Ulm y Ratisbona son magníficos ejemplos de estas características.

El gótico de los Países Bajos estuvo fuertemente influido por la arquitectura francesa. Santa Gúdula en Bruselas es un modelo de purismo de esta arquitectura. La catedral de Amberes y los consistorios de Bruselas, Brujas y Lovaina, monumentos más recientes, no dejan de tener un sello particular de gran riqueza y encanto.

Inglaterra adoptó muy pronto la arquitectura gótica, modificándola de manera sensible. Las plantas fueron muy alargadas, aparecieron ventanales sumamente peraltados, la rosa central se convirtió en un enorme vitral lanceolado, la verticalidad de los elementos adquirió una disciplina y uniformidad particulares que, en la última época, llevó el nombre de *estilo perpendicular*. El aspecto característico del gótico inglés lo observamos en la severidad y distinción de sus soberbios monumentos, en las catedrales de Londres, Salisbury, York, Lincoln, etc. Inglaterra fue la patria de las bóvedas reticuladas y estrelladas construidas con extraordinaria magnificencia. La arquitectura gótica interior en lo referente a estructuras de madera llegó a un máximo de lujo y de belleza.

El gótico español tuvo variaciones visibles según las regiones. Las más puras iglesias del estilo se encuentran en Castilla y León; son las catedrales de Toledo, de Burgos y de León. Luego, influidas por tipos borgoñones y germanos, surgieron con mayor riqueza ornamental Santo Tomás de Ávila, San Juan de los Reyes en Toledo y la Capilla del Condestable en Burgos. La región andaluza produjo uno de los más vastos templos góticos del mundo: la catedral de Sevilla, española por su expresión robusta, y mora por su original floración. Las demás iglesias de esta región se vestían con el adorno más o menos brillante del mudéjar. En la región catalana-aragonesa, de remotísima tradición arquitectónica, el gótico tuvo caracteres propios de expresión y de estructura,

particularmente los techos en azotea. La influencia provenzal se hizo sentir de preferencia. Las catedrales de Tarragona, Lérida, Barcelona y Tortosa son bellos ejemplos de esta original escuela.

En un informe presentado por Rafael a León X, el gran pintor empleó, quien sabe si por primera vez, la palabra *gótico* para designar el estilo que nos ocupa, pero lo empleó como sinónimo de bárbaro, como término despectivo, en oposición al arte clásico que él admiraba sobre todas las cosas. Este desdén del Renacimiento italiano por el gótico no fue sino la reacción directa del espíritu grecolatino ante formas de arte puramente nórdicas. Tal reacción se mantuvo, en el fondo, siempre latente durante los siglos de la Edad Media. El gótico italiano fue, ante todo, decorativo y perdió en gran parte sus principales características estructurales. En el norte, particularmente en Lombardía, la influencia germana intervino y se levantaron templos del mayor interés y belleza como originalidad, artificio y colorido. Las fachadas y paramentos de mármoles coloreados aparecieron como superpuestos sobre los muros compactos en los que se suprimían arcos arbotantes, triforios y hasta contrafuertes en algunos casos. Las ventanas eran pequeñas, las torres se colocaban fuera del conjunto, aisladamente, las naves tenían poca altura y las proporciones eran más anchas; la horizontalidad grecorromana persistía. Santa Cruz en Florencia y las catedrales de Orvieto y de Siena son típicas del gótico italiano. La catedral de Milán, iniciada a fin del siglo XVI, fue como una ofrenda del Renacimiento al recuerdo del arte gótico. Construcción maravillosa desde muchos puntos de vista y que presenta, con todo, las mismas características del gótico italiano en épocas anteriores, pero atenuadas por una magnífica profusión de encajes y pináculos que convierten a este monumento en uno de los más imponentes del mundo.



FIGURA II.13. *Torre gótica.*

La arquitectura civil, aunque profundamente dominada por las estructuras y formas empleadas en los templos, adquirió, en las últimas épocas del gótico, aspectos característicos e independientes; tenemos la casa señorial como la de Jacques Coeur en Bourges o el palacio de Sens en París, sin sello alguno de castillo fortificado, y municipios que, como los de Brujas, Gante, Bruselas, Brunschwig, Ipres, Siena y Florencia, son soberbios edificios cuyas torres ciudadanas rivalizaban con las de las catedrales.

Los interiores de las casas evolucionaron lentamente del románico al gótico; las habitaciones tenían altos zócalos y recios techos de madera finamente tallados, las vigas reposaban sobre robustas consolas de piedra, las chimeneas interiores dejaron de cubrirse con campanas cilíndricas para tomar formas cuadradas y poligonales, grandes tapicerías cubrían los muros de piedra, las ventanas se abrieron poco a poco al paisaje, a la calle, sus vidrios emplomados alegraban la austeridad de los ambientes y los muebles adquirieron la forma de pequeños edificios de madera.

En Venecia, la arquitectura gótica civil fue de gran originalidad y lujo. Las formas nórdicas se mezclaron con lo florido y policromado del arte bizantino produciendo uno de los aspectos arquitectónicos más genuinos y sugestivos que se conocen: la Ca d'Oro, el Palacio de los Duces, el Palacio Foscari, etcétera.

III

RENACIMIENTO

LAS CATEDRALES góticas, que encerraban en sí todo el proceso material y espiritual de la Edad Media, llegaron a un máximo de perfección. Allí se detuvieron; la piedra no pudo ir más lejos, fue la forma extrema de resistencia y elevación de ese material que se transfiguró en vuelo, límite prodigioso pero final. La catedral gótica fue toda la Edad Media hecha realidad viva en su anhelo de elevación, pero la catedral se detuvo… Sus formas, cada vez más escuetas, no pudieron ya sino repetirse, su silueta transparente ya no significó sino el término de algo maravilloso. Terminaba el siglo XIV.

Las formas de arte se paralizaron y sus contenidos se desvanecieron. Pero la vida seguía su curso y el espíritu de los hombres buscó algo nuevo y sólido para expresarse. ¿Hacia dónde volvieron los ojos esos hombres del siglo XIV para poder construir lo propio? Si el gótico había llegado al límite de lo que se pudo hacer con la piedra y el ladrillo y era, sin embargo, la piedra y el ladrillo lo que por fuerza se debía emplear, no quedaba otro camino que el de soñar con sus formas pasadas. ¿Y qué fueron estas formas? Una realidad inmensa y majestuosa: todo el arte y toda la cultura grecorromana. Fue un descubrimiento con caracteres de escándalo y que produjo un entusiasmo incontenible. El Renacimiento no consistió en repetir las formas de Pericles y de Augusto sino en que el hombre, ansioso de libertad e impregnado de cristianismo, expresó un nuevo ideal a través de ellas. ¿Y dónde pudo el hombre encontrarse directamente frente a esas formas? En la clásica Italia. Fue, pues, en Italia donde el Renacimiento surgió con la autenticidad, la frescura y la fuerza de la vida misma.

Primero, la visión poética del nuevo mundo soñado; Dante, Petrarca, Boccaccio. Luego, más tarde, aparece su expresión plástica y colorida: los escultores pisanos y el glorioso Giotto. Por último, surge su arquitectura, en forma sintética, colectiva y completa, con la cúpula de Santa María de las Flores en Florencia.

El hombre desligado de la vida orgánica y mística de la Edad Media se individualiza y libera. Como sus problemas y su propio conocimiento eran los del mundo mismo floreció el humanismo; lo humano y lo divino se confundieron. Con este nuevo espíritu el hombre contempló la naturaleza y se sintió capaz de crearla aún más bella.

El Renacimiento fue época de genios.

Las creaciones se realizaban según dos grandes ejes, dos direcciones contrarias e infinitas; una horizontal, melodiosa y profundamente mediterránea, la grecorromana. Otra más sutil, ascendente, dinámica, la gótica que aún persistía; la composición adquirió un equilibrio radial y una unidad rotunda, fulgurantes de espíritu y precisos de cuerpo. El Renacimiento tuvo como genuina forma arquitectónica la cúpula suspendida, sola en el espacio, vibrante y sorprendente como la aparición de un mundo. Por ello la arquitectura renacentista principia con la cúpula florentina de Santa María de las Flores y termina con la cúpula romana de San Pedro.

El Renacimiento no inventó procedimientos constructivos fundamentales; el pasado clásico, y sobre todo el medieval, produjeron todos los sistemas de estabilidad y equilibrio. La arquitectura del Renacimiento los combinó con audacias sorprendentes, con resultados enormes y magníficos, con expresión nueva y sabia.

1. Italia

Numerosos artistas realizaron la obra de la arquitectura renacentista en Italia durante tres grandes periodos.

El primer periodo comprende todo el siglo XV, fue el *quattrocento*, con Florencia y Venecia como los centros más brillantes.

El segundo periodo abarca, ampliamente, la segunda mitad del siglo XVI. Roma fue sede artística fundamental del *cinquecento*.

El tercer periodo, fines del siglo XVI, se caracteriza arquitectónicamente por el genio de dos hombres: Miguel Ángel y Palladio.

La prosperidad comercial de Florencia, a principios del siglo XV, fue inmensa; el florín era la unidad monetaria de toda Europa. Familias de banqueros patricios como los Médici, poseedores de excepcional espíritu y de enormes riquezas, cultivaban y fomentaban las artes, protegían magníficamente a los artistas y construían lujosos palacios. Deseaban que Florencia fuese opulenta y bella como ninguna otra ciudad. El pueblo entero estaba animado por la misma inquietud estética e idéntica pasión ciudadana. Fue en tal ambiente donde se observó el lento desarrollo de una silueta prodigiosa: la elevación de la cúpula de Santa María de las Flores a 84 metros de altura, con 40 metros de diámetro, colocada como un símbolo de la nueva era sobre la planta gótica de la iglesia, obra de Brunelleschi.

Brunelleschi se inspiró en los procedimientos medievales y en la ampulosidad interior de las cúpulas romanas para realizar el monumento que representase a Florencia, que fuese su signo de contacto con el cielo y con su paisaje. El ingenio y la audacia constructiva de Brunelleschi causaron verdadero asombro. La cúpula está formada por dos envolturas de ladrillo; una exterior, que es la aparente, y otra interior que cubre el octógono del crucero. La interior desarrolla grandes empujes laterales hacia la exterior, que es más peraltada, pesa verticalmente sobre sus apoyos y la retiene. Ocho nervios en las ocho aristas de la cúpula y una serie de fuertes costillas amarraban ambas envolturas. Esta solución permitió aligerar, fundamentalmente, el peso de la obra y suprimir todo el inmenso volumen de andamiajes y de cerchas indispensables en cualquier otro sistema estructural.

Brunelleschi, además de resolver el problema magno de Santa María de las Flores, que fue motivo de reñidas controversias, levantó en Florencia, con sobriedad, nobleza y elegancia únicas, la capilla de los Pazzi, el Hospital de los Inocentes y dos templos célebres: Espíritu Santo y San Lorenzo.

Son estas dos basílicas de inspiración romana: una nave principal con arquería, naves laterales bajas con capillas e iluminación alta, debida a la diferencia de altura entre dichas naves. Mas ¡qué proporción ágil y esbelta venida del norte, qué novedad en los techos planos de madera con casetones artesonados, qué admirable recurso para espigar las columnas de la arquería dotándolas de entablamentos aislados, individuales y completos!

La creación más genuina y fecunda de Brunelleschi fue, sin embargo, el *palazzo* florentino. El Palacio Pitti. Un bloque cúbico de piedra rústica, simétrico, potente, austero, dividido en tres altos pisos, animado por grandes y robustas ventanas en arco y coronado por un alero de tradición aún gótica.

Este tipo de casa principesca sirvió de modelo a sus dos grandes e ilustres discípulos: Michelozzo y Benedetto da Majano, que lo perfeccionaron. El primero construyó el palacio Riccardi y el segundo el palacio Strozzi; ambos típicos, más airosos, más libres, más lujosos, con sus cornisas romanas monumentales y con sus arcos característicos divididos, a la manera bizantina, por columnillas centrales.

El sucesor directo de Majano y Michelozzo fue el gran arquitecto florentino Juan Bautista Alberti. Él fue el propulsor principal del estilo fuera de Toscana. Escritor, poeta, de ilustre alcurnia, amigo personal de pudientes personajes, tuvo independencia y autoridad para crear nuevas formas y guiar el desarrollo de la arquitectura. Su palacio Rucellai en Florencia constituye un gran paso hacia adelante; movido por sencillas pilastras superpuestas que forman un vivo contraste con el aparejado de los muros y cubierto por un tipo de cornisa más proporcionado, este palacio indica un nuevo y trascendental punto de partida.

Alberti logró hacer evolucionar, igualmente, al templo. Las basílicas de Brunelleschi eran, en el fondo, de tipo romano. Alberti construyó la fachada que le faltaba a la iglesia de Santa María la Nueva. Fue una composición decorativa y precursora del estilo jesuítico que apareció mucho después. Levantó en Mantua la iglesia de San Andrés; una gran nave, sola, con capillas laterales, cubierta con bóveda cilíndrica a la manera romana y enaltecida por una cúpula en el crucero, tipo de todas las iglesias posteriores. Una obra maestra. Luego dejó, en Rímini, un templo construido por encargo del opulento Malatesta en memoria de su esposa, la bella Isolda. Allí Alberti inauguró el empleo de arcos triunfales ciegos cuyo trazo fue todo un modelo lleno de vigor y elegancia.

La casa florentina impuso su composición horizontal y rotunda en Venecia con el palacio Vendramín, construido en 1480 por los Lombardi, arquitectos fecundos que lograron esfumar el gótico veneciano en el espíritu renacentista. Con él apareció el *palazzo* más abierto, más alegre, por la intervención de columnas superpuestas y salientes y graciosos balcones. El ambiente de Venecia hizo sonreír a la austeridad florentina.

En Modena, en Ferrara sobre todo, el palacio de Este, llamado *de los diamantes,* presentó la novedad de ventanas cuadradas que se adornan con frontones clásicos, modalidad muy frecuente en los años del *cinquecento*.

En Roma, la fachada de la Cancillería Papal, antigua residencia del cardenal Riario, atribuida a Bramante, es famosa por su llana majestad, por su doble ritmo de pilastras tan

frecuente en los siglos posteriores y por sus elegantes y originales ventanas cuyos arcos reposan directamente sobre delgadas pilastras y están coronados por una finísima cornisa. Bramante creó los cuerpos salientes en la composición de fachadas.

Luego tenemos, en la propia Roma, el palacio de Venecia, atribuido a Julián Majano; majestuoso, liso, notable por su patio de arquerías superpuestas inspirado en el Teatro de Marcelo.

En Verona, Fra Giocondo, dominico y arquitecto genial, que fue llamado a la corte de Francia por Luis XII, realizó una de las obras más bellas de fines del *quattrocento:* el palacio del Consejo de Verona. Preciosa arquería de perfecto equilibrio que sostiene con ligereza admirable un piso de pequeñas ventanas gemelas. La proporción y el colorido de sus mármoles hacen de este edificio una de las joyas más seductoras de la época.

El estilo florentino llegó rápidamente hasta Nápoles. El rey aragonés Alfonso V, llamado el Magnánimo, reinó en Nápoles y convirtió su palacio en un centro brillantísimo de arte. Su entusiasmo por las ideas renacentistas, su amistad con Lorenzo de Médici y la riqueza de su Corte explican la atracción que tuvo ese centro artístico para los arquitectos florentinos que dejaron allí numerosas obras maestras. Alfonso de Aragón hizo levantar un arco monumental en las murallas medievales de Castelnuovo para conmemorar su entrada triunfal en Nápoles. Fue una de las maravillas de la primera época de la arquitectura renacentista; inspirado en los arcos de triunfo romanos, llegó, por sabios desarrollos, a adaptarse magistralmente con el estrecho y alto lugar de su ubicación impuesto por la entrada del antiguo castillo gótico. Los palacios de recreo del rey aragonés fueron ejemplos de estilo florentino influido por el ambiente napolitano que, por su tradición helenística, siempre tuvo un sello de mayor libertad pagana.

En cuanto a la ornamentación de la arquitectura del *quattrocento,* ésta fue sobre todo escultórica, menuda, abundante, de relieve fino y bajo, como si la piedra fuera plata repujada; de allí el apelativo de *plateresca* que se le dio en España. Los monumentos representativos de esta decoración característica, sobre todo los de la escuela milanesa, los encontramos en la capilla de los Pazzi y en Santa Cruz de Florencia, en San Sátiro de Milán, en el Duomo de Siena y en la Cartuja de Pavía, cuya influencia fue enorme en Francia bajo Francisco I. Mármoles de colores, medallones, arabescos, frisos y escudos animaban profusamente estas fachadas que siempre nos sugieren la sonriente presencia del gótico.

Pasemos al segundo periodo de la época renacentista en Italia; el periodo romano. El *cinquecento*.

Mientras los artistas florentinos visitaban Roma, cada vez con mayor curiosidad y asombro ante sus ruinas monumentales, los papas volvían a la Ciudad Eterna, hacia mediados del siglo XV después de su larga estada en Aviñón. Las iniciativas arquitectónicas se concentran en los edificios del Vaticano bajo Nicolás V, Pío II y los Borgia. Al iniciarse el siglo XVI —el siglo clásico por excelencia—, el papa Julio II, enérgico, impetuoso y genial, y León X, hijo de Lorenzo de Médici y gran animador del arte clásico, forjaron y cimentaron la grandiosa monumentalidad de la Roma renacentista.

Sus nombres no pueden separarse de los de Bramante, Rafael y Miguel Ángel. Roma debía ser el centro espiritual del mundo y su monumento máximo la nueva basílica de San Pedro, símbolo de universalidad y grandeza. La historia de la basílica de San Pedro abarca todo el siglo XVI; fue la historia de la evolución misma de este siglo.

Antes de ocuparnos de San Pedro veamos las características del *palazzo* romano.

La influencia de Alberti y de sus discípulos fue muy grande en Roma, debido a sus palacios de Florencia y Ferrara. Luego, en Venecia, la obra maestra de los Lombardi, el palacio Vendramín, señorial y lujoso, con sus columnas y balcones salientes, fue otra fuente de inspiración para el estilo monumental y digno que debía imperar luego en Roma.

Pero a quien se debieron las primeras realizaciones del palacio romano fue a Donato Bramante, inspirador de la Cancillería Papal, de la que ya hemos hablado, y del enorme conjunto de los edificios de la ciudad vaticana en Roma. Nacido en Urbino, patria de Rafael, trabajó en Milán donde fue influido por la imponente, grandiosa y decorativa escuela local. Discípulo de Laurana, arquitecto famoso por su clasicismo, autor del célebre Palacio Ducal de Urbino, austero y llano, imitó a su maestro en este aspecto monumental y severo pero con una elegancia y fineza nunca superadas. Animado de este espíritu emprendió los trabajos del Vaticano, al que fue llamado por Julio II, a principios de 1500, para edificar la nueva basílica de San Pedro. Bramante comenzó la gigantesca obra lleno de entusiasmo; tenía entonces 70 años. Reunió en un gran patio —el patio de San Dámaso— habitaciones, museos y servicios papales, formando así un conjunto magnífico de edificios de tres pisos cuya nobleza de pórticos y simplicidad de muros es grandiosa. Luego, con el mismo estilo, unió este grupo, mediante dos inmensas alas paralelas, al pabellón de Belvedere colocando en su fondo una magnífica hornacina.

El estilo romano quedó así implantado para siempre.

El florentino Antonio de San Gallo —de la escuela de Bramante— construyó uno de los palacios más célebres del mundo: el Palacio Farnesio, para quien fuera más tarde Pablo III. San Gallo retornó, en cierta forma, a la tradición de los palacios florentinos; un imponente cubo de tres altos pisos coronado por una soberbia cornisa clásica dibujada por Miguel Ángel, pero con muros lisos y cadenas de piedra que acentúan las esquinas formando un marco a la fachada y cerrando la composición. Fajas a la altura de cada piso determinan el ritmo de sus tramos horizontales en perfecta unidad por la altura del edificio. Sus ventanas, flanquedas por columnas y coronadas por alternados frontones curvos y triangulares, son los modelos más perfectos que hasta hoy se conocen. La amplitud interior del palacio es tal que las galerías de circulación ocupan 50% de su superficie.

Otro gran arquitecto florentino, de igual tendencia pero influido por Miguel Ángel, fue Baldassare Peruzzi, autor del renombrado palacio Massimo. Este edificio, de forma algo curva, que constituye un amplio ochavo, presenta una fachada llana, grave, con pilastras y aparejos de fondo en su primer piso, que recuerdan el estilo de Alberti. Tiene como características un pórtico central y abierto mediante columnas dóricas hábilmente dispuestas, sus pisos superiores no están separados por fajas horizontales y sus ventanas

altas son pequeñas y anchas como acentuando la horizontalidad necesaria para dar al conjunto unidad y remate.

Entre las muchas obras, menos monumentales, de esta época en Roma no podemos dejar de mencionar a la Farnesina, pequeño palacio íntimo de los Farnesio. La Farnesina es una joya arquitectónica diseñada por Rafael; resumen maravilloso de todas las características de la primera mitad del siglo, es un conjunto lleno de luz y de gracia donde se advierte más al pintor que al arquitecto.

¡Qué prodigiosos artistas, capaces de todas las posibilidades en el dominio de las artes! Brunelleschi fue humanista; Alberti, poeta y músico; Peruzzi, pintor; Sansovino, escultor; Rafael, arquitecto; San Gallo, ingeniero militar; Leonardo mecánico y químico, y Miguel Ángel lo fue todo en las artes plásticas.

Esta totalidad de aptitudes que captó la universalidad humana y espiritual de la época imprimió a las obras arquitectónicas, que ya de por sí representaban colectividad y conjunto, una unidad y carácter tales de armonía y de vida que las hará perdurar eternamente como factores básicos de cultura.

Florencia recibió, a su vez, la influencia de Roma. San Gallo, Peruzzi, Rafael levantaron palacios como el Pandolfino y el Uguccioni, que son ejemplos fundamentales de ese siglo.

Pero fue en Venecia donde la arquitectura del *cinquecento* adquiere mayores caracteres de invención y riqueza.

Sammicheli, arquitecto originario de Verona, construyó el soberbio palacio Grimani; este palacio fue como la culminación brillante de un proceso que principia con el palacio Vendramín, construido 70 años antes por los Lombardini. Presenta su misma composición: órdenes superpuestos, balcones salientes y corridos y grandes ventanas en arco, pero su clasicismo, ya libre de toda la influencia arcaica del *quattrocento,* triunfó con tanta luminosidad y perfección que constituye una de las obras maestras en la historia de la arquitectura. Se buscaría en vano la menor falta de gusto y proporción en esta obra majestuosa y clara.

Un discípulo de Bramante, el escultor florentino Sansovino, dejó en Venecia monumentos de gran trascendencia y belleza. Su obra capital fue la *Libreria Vecchia* en la Plaza de San Marcos. Escultor de oficio, Sansovino creó nuevos relieves para animar su fachada. Un portal de arquerías flanqueadas por columnas del más puro orden dórico sostiene un alto piso de similar composición de orden jónico. Por primera vez se hicieron aperturas en el friso y se cincelaron ornamentos de fuerte saliente. Sansovino hizo reposar los arcos sobre columnillas que quedaban libres e intercaladas entre las columnas principales, insertando así un orden menor en otro mayor. Esto dio al conjunto del edificio un ritmo sumamente novedoso de contrapunto que luego Palladio llevó a la perfección, quedando definido uno de los motivos más seductores de la arquitectura clásica.

Sansovino fue el autor del palacio Cornaro, de la misma época, grandioso pero sin perfección de unidad. Construyó la célebre *Loggietta,* junto al Campanile, obra pequeña que maravilla por su virtuosismo escultórico y por el encanto de su riqueza. Aparece

como si estuviese compuesta por tres arcos de triunfo romanos que formasen un solo pórtico en miniatura.

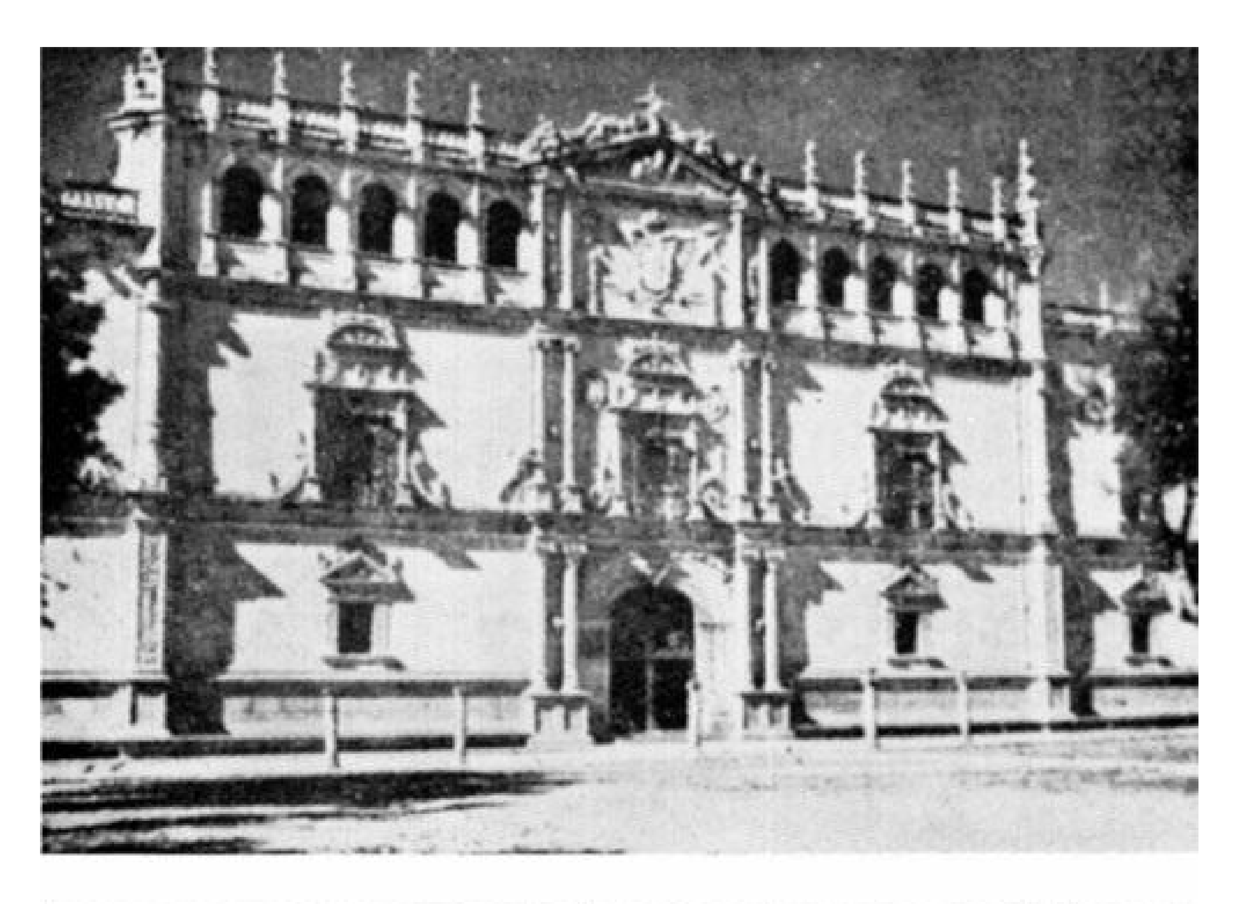




LÁMINA III.1. arriba: *Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares;* abajo: *El monasterio de El Escorial, desde los jardines.*





LÁMINA III.2. izquierda: *San Carlos de las Cuatro Fuentes, en Roma;* derecha: *Portada del Hospicio de Madrid.*

Al mismo artista se le debe la conocida *Scala d'Oro* del Palacio de los Duces, obra imponente y ampulosa que contrasta con el estilo gótico del conjunto.

En Verona, Sammicheli construyó dos palacios de capital importancia donde se anuncia la segunda y última faz de este siglo de predominio romano. Se trata del palacio Bevilacqua y del palacio Pompeyo, de igual composición general en cuanto a elementos, pero el primero superior al segundo por su simplicidad magistral, y fórmula básica de la inmensa mayoría de los palacios oficiales y administrativos que se construyeron en los siglos posteriores. Un primer piso, a manera de zócalo, con arquerías de fuerte almohadillado, sobre el que reposa una robusta y elegante columnata que comprende, en sus vacíos, altos vanos en arco y con balaustradas. Nada más sencillo.

Pero ya nos acercamos a Palladio y a Miguel Ángel, es decir, al último periodo del Renacimiento que ofrece todo el carácter y el sentido de un final glorioso.

Antes de llegar a él, volvamos a principios de 1500 y veamos cómo, paralelamente a la evolución del palacio que hemos seguido en sus aspectos más salientes, se inicia la arquitectura religiosa de la época.

La amplia y vetusta basílica de San Pedro, construida en los primeros años del cristianismo en Roma, había sido ya amenazada, a fines del siglo XV, por el papa humanista Nicolás V y por el gran Alberti, que proyectaron remplazarla por una basílica moderna, renacentista, que significara la expresión triunfante y universal de la Iglesia. El proyecto no llegó a cristalizarse.

Años después, en 1505, el papa Julio II emprendió, con autoridad y energía absolutas, la realización de la misma idea, promoviendo un concurso privado de planos para el

nuevo templo. Causó sorpresa, según Vasari, que fuera Bramante, recién llegado a Roma y ajeno al grupo de artistas que rodeaba al papa, quien se impusiera en forma rotunda.

Las ideas gigantescas de Bramante sobre San Pedro entusiasmaron a Julio II. Se rompió con la tradición basilical y con los principios establecidos por Brunelleschi y Alberti, proyectándose una inmensa cúpula central contrarrestada por cuatro cúpulas menores para formar un conjunto simétrico y radial. El monumento se inspiró, directamente, en planos bizantinos de cruz griega. Los trabajos se iniciaron con verdadero frenesí. Al demoler la vieja basílica de San Pedro se destruyeron obras de gran valor. Bramante "hubiera destruido Roma entera y el universo si hubiera podido", decía un escritor de la época.

En 1506, Julio II descendió a las inmensas y profundas excavaciones hechas para recibir los cimientos del nuevo edificio. La obra iba a comenzar a levantarse cuando la muerte de Bramante detuvo el ritmo febril de los trabajos.

Bramante dejó dibujos, pero sólo por obras realizadas o inspiradas directamente por él podríamos llegar a darnos cuenta de lo que hubiera sido su creación máxima. En San Pedro de Montorio, purísima y pequeña rotonda de arquitectura clásica, admiramos una composición bramantina de cúpula central y columnata circundante cuya sobriedad de líneas y ausencia de ornamentos nos sugiere la dignidad grandiosa que habría alcanzado la materialización de su proyecto. También podemos formarnos un concepto de la silueta, del juego de volúmenes de la futura basílica, observando la iglesia de Santa María de la Consolación, cerca de Roma, obra de San Gallo, inspirada directamente en los conceptos de Bramante.

Rafael, auxiliado por el arquitecto Rosselino y por San Gallo, remplazó a Bramante en los trabajos de San Pedro, pero éstos no avanzaron: faltaba la audacia, la fuerza y la autoridad de otro arquitecto genial. Ese arquitecto fue el florentino y ya famosísimo escultor Miguel Ángel.

Muertos Rafael y San Gallo, Miguel Ángel, anciano pero robusto, les sobrevivía a todos. Cuando Su Santidad lo llamó para continuar la obra de San Pedro, Miguel Ángel dijo que la arquitectura no era su especialidad, pero aceptó el encargo; deshizo lo proyectado por Rafael y San Gallo, consideró el plano de Bramante como digno de Dios, mas a pesar de ello lo modificó en forma notable, haciéndolo más amplio y grandioso. Luego, como no recibía remuneración alguna por su trabajo ni deseaba ocuparse de los gastos de la obra, decía a los administradores: "vuestro cometido es tener cuenta de que lleguen las limosnas y vigilar que no las distraigan los ladrones; el plano y los dibujos de la iglesia corren, en cambio, por mi cuenta". El papa —Pablo III—, que le tenía un gran afecto, le dijo un día: "Gana tú para el alma, que para el cuerpo no debes preocuparte…"

Miguel Ángel transformó, fundamentalmente, la idea de Bramante en cuanto a la cúpula, la proyectó mucho más alta y le dio un carácter arquitectónico exterior que no tenía, pues Bramante pensaba realizarla sobre todo con el espíritu y la grandiosidad interiores de la bóveda del Panteón de Agripa. Miguel Ángel, siguiendo la misma ruta de Brunelleschi, en el deseo de realizar no sólo un prodigio de estructura y de forma sino un símbolo grandioso, dio a la cúpula de San Pedro tanta intención, magnitud y belleza, que

logró expresar en ella toda la gloria de la Roma católica y la grandeza de su Iglesia. La cruz griega del plano de Bramante fue respetada, se aprovecharon los cimientos, se fortalecieron los pilares y se levantó el edificio hasta el arranque de la inmensa esfera. Esta simplificación del plano de Bramante acentuó su composición; no quedaron sino dos naves cortas cruzándose en una planta cuadrada, cuatro inmensos arcos centrales en la intersección de dichas naves y la cúpula suspendida sobre estos apoyos. Fue una de las composiciones más perfectas y hermosas del mundo. El plano es de una claridad y de una armonía sin iguales. La cúpula es doble como la de Santa María de las Flores y reposa sobre gigantescas pechinas.

No debía verse, al exterior, sino un armonioso y potente macizo sosteniendo la razón misma del templo: la cúpula. Miguel Ángel no alcanzó a levantar la cúpula, pero dejó un detallado modelo en madera, que existe en el Vaticano y que fue respetado con exactitud por su discípulo favorito, Della Porta, quien continuó la obra.

Della Porta quiso dejar su sello en la cúpula y la remató alterando la linterna de la cúspide, a la que dio un toque elegante y barroco que hubiera, seguramente, merecido la aprobación de Miguel Ángel.

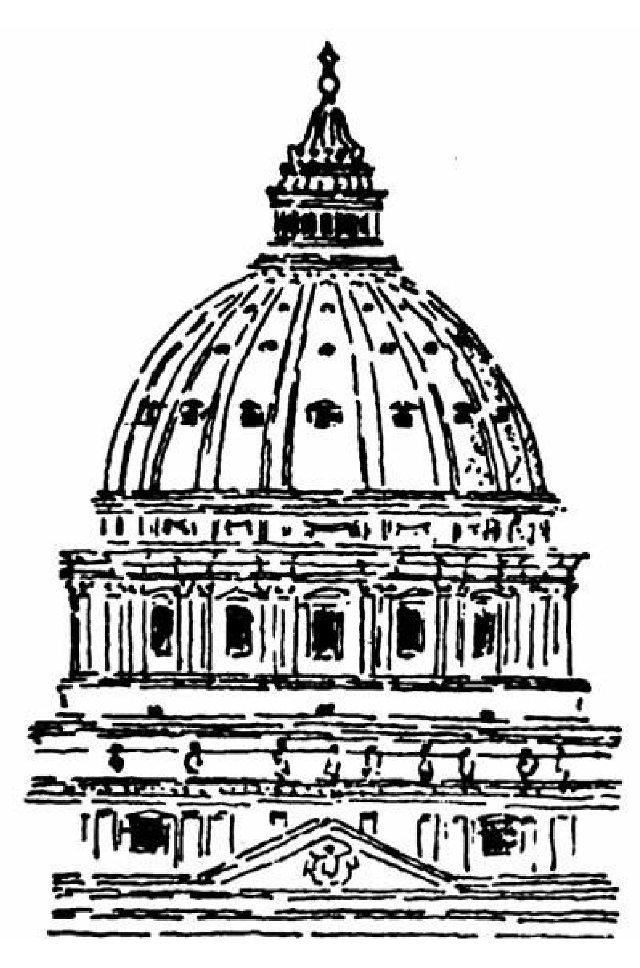


FIGURA III.1 *Cúpula de San Pedro (Roma).*

La influencia de la cúpula de San Pedro ha sido tal que el mundo entero no ha hecho, desde entonces, sino imitarla. En Roma misma, y en aquella época, cúpulas del mismo estilo aparecen por centenares con los matices más delicados del barroco naciente; la de la iglesia de San Carlos, obra de San Gallo, es un ejemplo hermosísimo.

A excepción de la fachada, composición frontal y actual de San Pedro, la obra de Miguel Ángel no ha sufrido variaciones. Quien ha visto de cerca los muros laterales del templo no podrá olvidar nunca su gigantesca potencia, su perfección rigurosa y solemne, su sencillez categórica.

Dejemos ahora a San Pedro, que luego nos ocuparemos de sus últimas transformaciones llevadas a cabo a principios del siglo XVII, y veamos lo que caracterizó a la arquitectura palaciega en este segundo y último periodo *cinquecento*.

Miguel Ángel y Palladio fueron quienes influyeron, con autoridad absoluta, esta época final y gloriosa.

Sólo el proyecto de la plaza del Capitolio dibujado por Miguel Ángel a mediados de 1500 habría bastado para inmortalizarlo como un genio de la arquitectura. Tres grandes palacios forman la plaza, el de los Conservadores, al centro, y los del Senado y del Museo a los lados. El palacio de los Conservadores, al fondo, es el más importante y el más puro de estilo, pues los otros sufrieron modificaciones al ser construidos después de la muerte de Miguel Ángel. Aparece, en el edificio central, una monumentalidad desconocida hasta entonces. El orden arquitectónico, o sea las anchas pilastras de la fachada, comprende, en su altura, los dos pisos del palacio que se alza sobre un robusto zócalo. Se llega a éste por una soberbia escalinata que se abre en dos tramos rectos y que presenta, en su parte baja y central, una amplia fuente con una magnífica hornacina. Esta escalinata es el eje de la composición de la plaza y una de las obras más bellas del mundo.

Los palacios laterales, uno frente a otro, con el mismo ritmo de pilastras monumentales, forman, en su primer piso, los pórticos de la plaza; grandes vanos rectangulares, limitados por columnillas a cada lado de las pilastras, dan proporción y medida a las amplias aberturas.

Miguel Ángel ha dejado impreso en sus edificios el sello de su arte inconfundible de robustez categórica; es el mismo que admiramos en la coronación del palacio Farnesio y en las magistrales arquerías de su patio interior. Ritmo, volumen y plástica, sobre todas las cosas. Estas características las desarrolló al máximo en la Puerta Pía de Roma, obra extraordinaria que contenía en sí, en estado latente, dos siglos de arquitectura barroca.

En Florencia, su patria, que lo solicitaba continuamente, Miguel Ángel dejó un proyecto para la construcción de la Biblioteca Laurentina. Se encargó de la obra Vasari, su admirador, historiador y discípulo. Vasari respetó los planos del maestro y realizó otro ejemplo de intenso relieve logrado por el color oscuro de los elementos arquitectónicos sobre los fondos claros de los muros.

En Génova, otro de sus discípulos, Galeazzo Alessi, edificó palacios con escaleras gigantescas, soberbios vestíbulos e inmensas fachadas. Un soplo grandioso y exagerado agitaba las formas arquitectónicas que principiaron a salirse de su función y de la

estructura, y se curvaban y rompían. El impulso creador, violento y vital de Miguel Ángel, puso en marcha al barroco.

Durante la segunda mitad del *cinquecento* aparece Andrés Palladio, más moderado y más arquitecto que Miguel Ángel, vale decir el más grande arquitecto de la época. Palladio, natural de Vicenza, cerca de Venecia, siguió al viejo maestro en sus últimos años, estudió sin descanso la belleza de la antigüedad clásica, y las enseñanzas de Brunelleschi, Alberti y Bramante; construyó con ciencia de ingeniero toda clase de estructuras. Palladio reunió así todas las características del arquitecto puro; fue brillante como los venecianos, nítido como los florentinos y digno como los romanos. Fue equilibrado ante la exuberancia que se anunciaba; sus proporciones eran propias y de una unidad perfecta. Todo el clasicismo del mundo renacentista, a partir de 1600, parece haber tenido como modelo a Palladio. Sus obras principales están en Vicenza, su ciudad natal, ciudad que puede decirse fue hecha por él y, por él, famosa. Su *loggia de Bernardo* fue uno de los edificios más fecundos en enseñanzas y fuente de inspiración, sobre todo para la arquitectura francesa, bajo los Luises. El edificio está dividido en grandes y altos tramos verticales por un orden corintio y robusto a la manera de la Roma Imperial, orden que él llamaba "gigantesco" y que comprende los dos pisos principales de la obra. Un ático, o piso superior, da sobre la balaustrada de coronación que aparece como limitando una suntuosa terraza. Esta innovación no ha dejado de tener éxito hasta en nuestros días. Otra de sus obras famosas fue la basílica de Vicenza, edificio cuya estructura interior recuerda a las basílicas romanas y que fue una reconstrucción del antiguo municipio de la ciudad. Allí Palladio levantó dos pisos de amplias arquerías superpuestas adoptando la disposición universalmente conocida bajo el nombre de *motivo de Palladio,* la cual consiste en arquerías que reposan sobre un pequeño orden de columnas gemelas incluidas en un orden de columnas mayores formando los pisos y los tramos del edificio. Esta disposición fue original y tímidamente aplicada por Sansovino en la *Libreria Vecchia* de Venecia, pero sólo alcanzó su completa solución con Palladio. Una de sus creaciones, considerada como la más perfecta y novedosa, fue la conocida con el nombre de la Villa Rotonda de Palladio, construida para un rico comerciante en un bellísimo paraje campestre de Vicenza. Se levanta, cuadrada, sobre un piso bajo donde se ubican los servicios, y frente a cada uno de sus lados se abren pórticos de columnas clásicas que conducen a la sala central y redonda cubierta por una cúpula. Los ángulos de la "villa" contienen las piezas principales, dormitorios, etc. Palladio estableció con esta disposición los principios de las casas de campo abiertas, pintorescas y confortables, principios que él publicó en un célebre tratado de arquitectura. Sus casas de recreo son verdaderos palacios con las características de su arte siempre grande y personal; los palacios Valmarana, Chiericati, Porto Barberan, etc., son todas composiciones de trascendencia en la historia de la arquitectura.

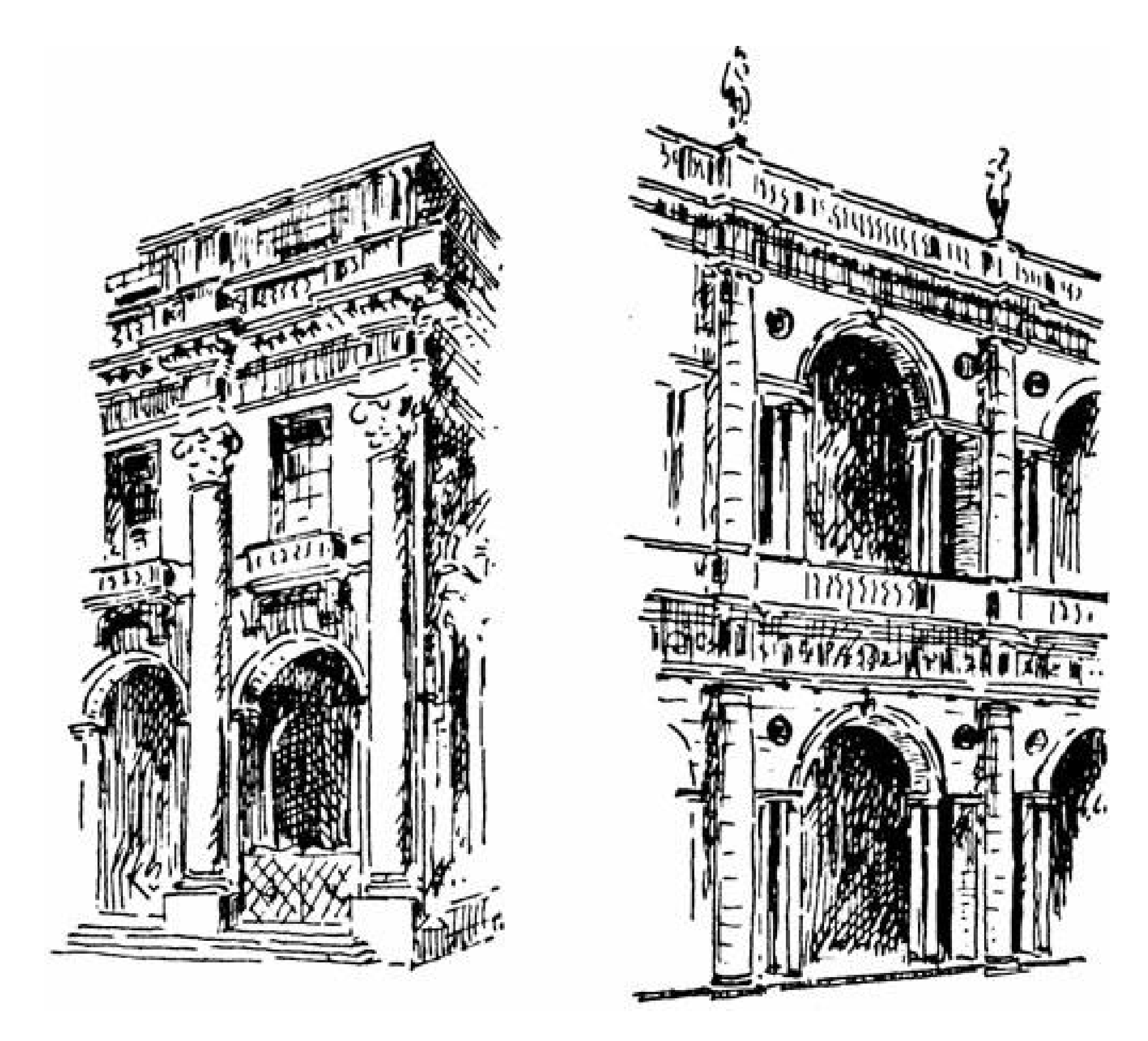


FIGURA III.2. izquierda: *Loggia de Bernardo (Vicenza);* derecha: *Basílica de Vicenza.*

La influencia de Palladio fue enorme en este sentido. En Roma y en aquella época final del Renacimiento se construyeron célebres residencias de recreo; las villas Médici, Pía, Mandragoni, Giulia, etcétera.

Hemos llegado al siglo XVII, al comienzo de otra época; como una reacción contra el academicismo que tiende a establecerse, el nuevo espíritu se abre paso definitivamente con el nombre de "barroco". Hemos observado la evolución del palacio romano desde Bramante hasta las sonrientes "villas" de Palladio, pero nos falta estudiar la arquitectura religiosa después de la cúpula de San Pedro, es decir, justamente en los últimos años del Renacimiento, cuando va a iniciarse el arte barroco. Dejaremos este importante aspecto para el próximo capítulo.

Así como en el siglo XV la ornamentación arquitectónica llega a su apogeo en la escultura, en el siglo XVI la pintura tiene lugar preferente en la decoración interior de salas, palacios e iglesias.

A principios del *cinquecento,* los descubrimientos de los frescos y estucos romanos encontrados en las ruinas de las Termas de Tito, tumbas de la Vía Apia, etc., se generalizaron provocando una admiración cada vez mayor. Pinturicchio realizó una de las primeras aplicaciones de la nueva manera ornamental en el departamento vaticano de los Borgia. Aparecieron los "grotescos", pequeños y ordenados motivos compuestos de medallones, camafeos, quimeras, liras, canastillos, etc., llamados así por habérseles hallado ocultos en excavaciones que semejaban grutas naturales. Rafael y su discípulo Juan de Udine fueron los maestros de esta pintura. La decoración de las logias vaticanas y las de la Villa Madama son célebres por su fineza y colorido. Sus sucesores, Julio Romano y Primaticcio, introdujeron el estuco en relieve; San Gallo lo aplicó en el vestíbulo de la Capilla Sixtina, en la Sala Real del Vaticano, etc. Por último, la pintura logró su mayor proeza ornamental en arquitectura con Correggio, quien estudió la perspectiva aérea y realizó maravillosas composiciones en escorzo aligerando los techos y suspendiendo en nubes y alegorías cúpulas, como la de la Catedral y la de San Juan de Parma.

La arquitectura del Renacimiento parece haber realizado, en unión con la escultura y la pintura, todas sus posibilidades en un solo y mismo espíritu de unidad.

Ahora bien, si pensamos que la mayor parte de los grandes artistas que levantaron estos modelos eternos de arquitectura, sobre todo los artistas del *quattrocento,* sólo eran considerados como simples obreros, que su instrucción no pasaba de la adquirida en los talleres y en la práctica de los trabajos, que los libros de estudio eran rarísimos, y que el único título de muchos de ellos, como en el caso Brunelleschi, San Gallo, Majano, Peruzzi, etc., no fue otro que el de pertenecer a corporaciones de artesanos, nuestra admiración por el genio de estos hombres llega al asombro.

2. Francia

Si conocemos las formas esenciales de la arquitectura renacentista italiana y el espíritu que las animó, y tomamos como referencias básicas dichas formas y su contenido, podremos atrevernos a formular resúmenes, aún más sintéticos, de la arquitectura renacentista en los demás países europeos.

Francia fue la hija predilecta del Renacimiento. A mediados del siglo XV vemos ya artistas italianos como Laurana dirigirse a Provenza, sede de la casa real de Anjou, y dejar en Francia algunas de las primeras obras de carácter renacentista.

En 1495, Carlos VIII, reclamando derechos sobre el reino de Nápoles, penetra en Italia y se maravilla de su arte novedoso y resplandeciente. "Esto es el paraíso terrestre", le escribía el obispo Buiçonnet a Ana de Bretaña. Carlos VIII llevó a Francia a algunos artistas italianos quienes residieron en Amboise y en Tours. La campaña posterior de Luis XII no hizo sino acentuar el movimiento.

El Renacimiento en Francia adquirió todo su carácter genuino y arquitectónico bajo Francisco I, de 1515 a 1547, para continuar, luego, en una segunda etapa de aspecto puramente clásico, sobre todo durante el reinado de Enrique II, que lo inició y lo prolongó hasta 1590.

A fines del siglo XV todos los recursos del gótico se habían agotado, la decoración se repetía inútilmente, la arquitectura francesa languidecía. Su contacto con el nuevo arte de Italia la hizo renacer brillantemente, con todas sus características propias de estructura, de finura y de gusto. El gótico fue fundamentalmente orgánico. La arquitectura renacentista en Francia también se tornó orgánica después de un proceso de adaptación.

Los elementos más empleados de la arquitectura italiana fueron los tramos rítmicos de Bramante, la ornamentación en bajorrelieve de arabescos, sarcillos, medallones, etc. Pero la composición general fue completamente diferente. El palacio italiano presenta fachadas planas sin cuerpos salientes, techos invisibles, terrazas, grandes cornisas. En Francia es todo lo contrario, impuesto por la tradición y el clima: las fachadas son movidas, con salientes y entrantes, torres, torrecillas y buhardas, los techos son altísimos, erizados de chimeneas y cresterías, la decoración es el nuevo ropaje que se da a sistemas de estructura ya resueltos.

Francia acogió el Renacimiento con alegría, con entusiasmo, lo absorbió con intensidad y sabiduría, lo hizo suyo y lo estableció en castillos maravillosos, en monumentos genuinos, en nuevos modelos de palacios. Esta fácil y feliz fusión del Renacimiento italiano en Francia se explica desde un principio. La época de Francisco I fue brillante, elegante y frívola; requería un ambiente de juventud, un estilo nuevo y fresco. El Renacimiento surge como un brote primaveral. Flores menudas, arabescos, grotescos, cartelas y medallones bordaron las pilastras, los capiteles y entablamentos. Aparecieron columnillas en forma de candelabros, las ventanas cuadradas se partieron en amplias cruces de piedra, las buhardas constituyeron un elemento único donde relució el gótico en sus últimas y pequeñas llamaradas. Las fachadas se dividieron en tramos altos y verticales por pilastras que encuadraban las ventanas y que se superponían hasta los pináculos de remate y cresterías de encaje que coronaban las lumbreras.

Dos grupos de célebres castillos constituyeron los principales ejemplos de la arquitectura de la época de Francisco I. Los castillos del Loira y los de la Isla de Francia. El periodo final de Francisco I lo define la escuela de Fontainebleau.

Los castillos del Loira conservan, por lo general, una silueta medieval debida a la presencia de todas sus galas defensivas como torreones, torres, almenas, buhardas, fosas, etc., que, por tradición, se conservaron a título heráldico y decorativo. Entre los más bellos ejemplos tenemos los castillos de Chambord, Azay-le-Rideau, Villandry, Valençay, Chenonceau y, sobre todo, el maravilloso castillo de Blois.

Chambord es el más interesante y vasto de todos. El torreón de entrada comprende una sala de guardia en forma de cruz en cuyo centro se ubica una escalera monumental y universalmente conocida por su originalidad, pues está formada por un amplio y doble caracol, de manera que las personas que suben no pueden encontrarse ni ver a quienes bajan. Una pequeña cúpula de 32 metros de altura corona esta escalera única. Aquí

observamos, como en muchos casos, la pericia estructural del gótico conservando su lugar tradicional en la nueva arquitectura. Un inmenso patio de honor flanqueado, en las esquinas, por cuatro torres acentúa aún más su forma imponente de extensión y de elegante verticalidad.

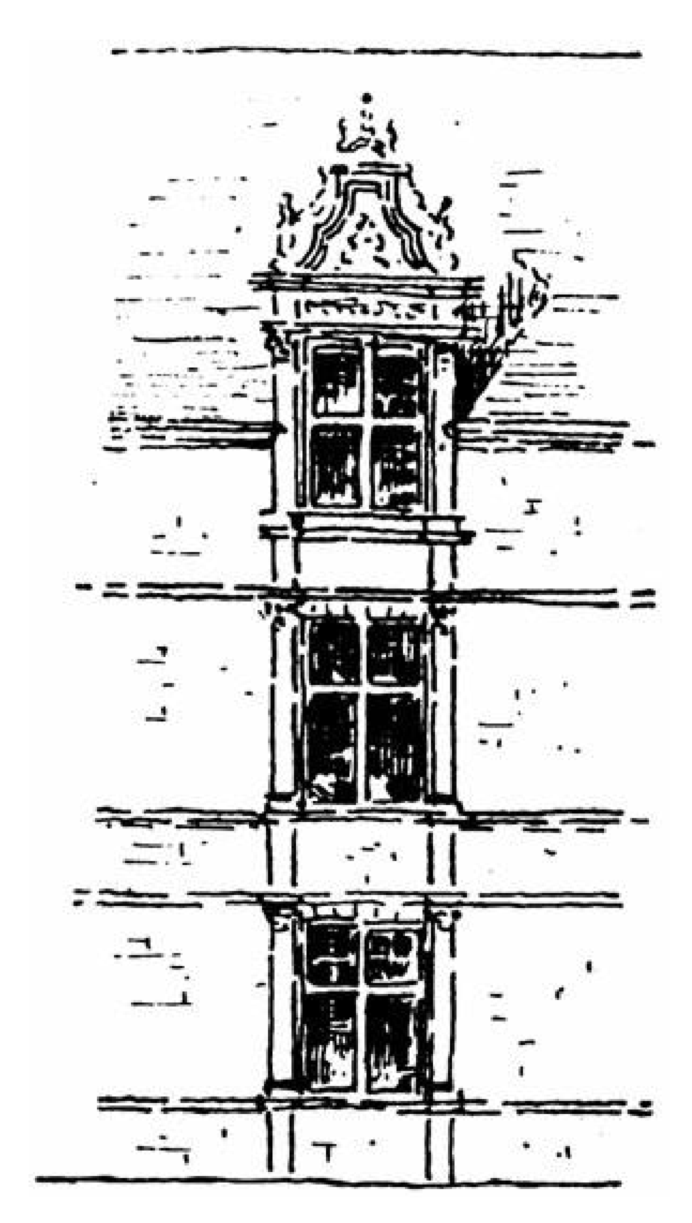


FIGURA III.3. *Renacimiento francés (Francisco I).*

El castillo de Azay-le-Rideau es una joya en su estilo y un modelo de unidad de torres, macizos, vanos y torrecillas. Aquí encontramos un primer ejemplo de gran escalera en tramos rectos que rompe la tradición medieval de hacerlas circulares y de ubicarlas en las torres.

El castillo de Blois representa la magnificencia de la arquitectura de la época. En este castillo el aspecto feudal ya no existe. Su ejecución es perfecta y la suntuosidad del decorado no tiene rival. La fachada que da al patio de honor es célebre por su escalera exterior, composición única de audacia y riqueza.

El otro grupo de castillos, los de la Isla de Francia, como Villers-Cotterêts, Ecouen, Saint-Germain-en-Laye, Fontainebleau, etc., ofrecen un aspecto severo, algo frío, con terrazas en vez de los altos y pintorescos techos del Loira. Son dignos y majestuosos, pero sin el encanto de los primeros.

En el interior la ornamentación está esculpida en piedra, y techos y bóvedas se labran con casetones. Capiteles sin pilastras reciben la caída de los arcos, las puertas presentan bajorrelieves tallados y encuadrados en rombos, lujosas chimeneas se cubren con campanas rectangulares preciosamente esculpidas y las habitaciones se forran con finos y pequeños tableros de madera.

En cuanto a la escuela de Fontainebleau, estuvo formada por numerosos artistas traídos especialmente de Italia para decorar el castillo.

La galería de Francisco I fue obra de Rosso. Primaticcio ornamentó las habitaciones reales y Benvenuto Cellini esculpió la puerta principal del castillo, en la que aparece la pintura decorativa unida al estuco blanco, rojo o dorado. Los motivos son fuertes, de alta talla, recortados en mil combinaciones y mezclados con figuraciones de quimeras, genios y alegorías. La abundancia y la exageración definen a esta escuela como pomposa, sin medida ni pureza de estilo.

El segundo periodo de la arquitectura renacentista, el estilo Enrique II, que comprende a sus sucesores incluyendo a Enrique III, determina el clasicismo en Francia.

Las publicaciones de Vitruvio, Vignola, Palladio y Serlio se estudiaron y se asimilaron. La arquitectura se hizo teórica y sabia. Los órdenes se inspiraron, rectamente, en la antigüedad clásica, las fachadas fueron sobrias, las buhardas se coronaron con frontones, las líneas fueron simples y exactas y los “ojos de buey” característicos. Se perdió toda la ornamentación fresca y menuda.

El ejemplo más célebre de este estilo es el primer patio del Louvre, obra del arquitecto Pierre Lescot y del escultor Jean Goujon. Es una obra de arte mesurada y elegante con belleza de proporciones, fineza de perfiles y armonía absoluta entre la escultura y los elementos constructivos. Lógica y claridad son sus características. Luego, el remate, la coronación del edificio, es un ejemplo eterno de gracia y de ingenio, es la solución de la cornisa mediterránea con techo nórdico.

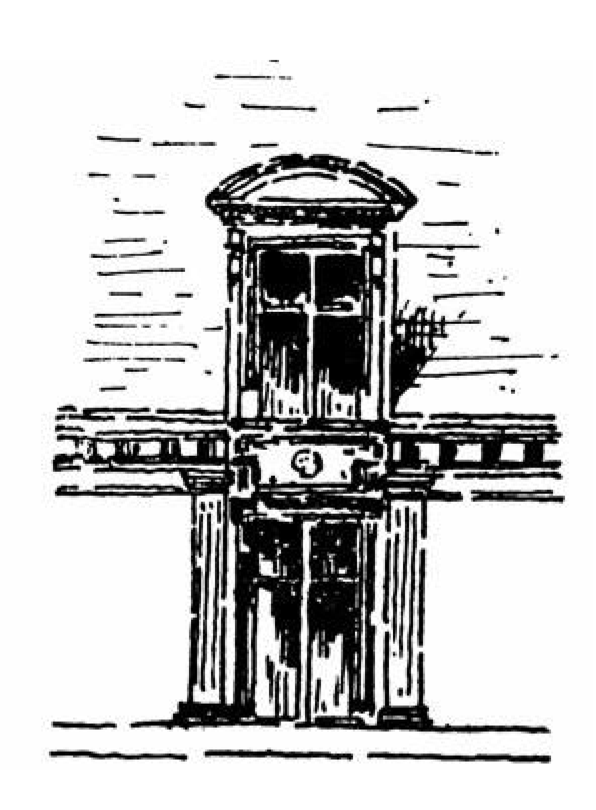


FIGURA III.4. *Renacimiento francés (Enrique II).*

Los castillos no conservaron ya nada tradicional. Los pabellones fueron cuadrados en vez de formar torres circulares, las pilastras se tornaron en columnas salientes y superpuestas, las cadenas de piedra reforzaron esquinas y jambas de ventanas y el aspecto del palacio, de la habitación suntuosa y campestre, se acentuó con mayor unidad. El castillo de Angerville es uno de los tipos más hermosos de estos castillos.

Lescot y Goujon dejaron una de las composiciones clásicas más bellas que se conocen en materia de monumentos decorativos: la fuente de las ninfas en el Jardín del Luxemburgo.

Philibert Delorme, considerado como el más grande arquitecto del Renacimiento en Francia, construyó, entre otras obras, las Tullerías, el castillo de Anet y parte del castillo de Chenonceaux. Sus obras parecen haber sido condenadas a la destrucción por una u otra causa, pues no han quedado de ellas sino ruinas. Delorme inventó lo que se llama el *orden francés,* o sea las columnas cuyo fuste se forra con gruesos anillos almohadillados.

Otro arquitecto, de fines de aquella época, Jean Bullant, aplicó el orden gigantesco de Palladio en el castillo de Ecouen e intentó copiar del templo de Júpiter Stator de Roma, signos éstos ya de decadencia y anunciadores de la transición al barroco.

La arquitectura Enrique II fue una sabia atenuación de la escuela de Fontainebleau en cuanto a profusión decorativa; surgieron cornisas y marcos clásicos y la madera se esculpió con gran riqueza de relieve. La sala de Enrique II en el Louvre es uno de los ejemplos más bellos del estilo.

La arquitectura religiosa siguió la misma evolución. El gótico persistió al principio. Las catedrales de Dijon y Saint Pierre de Caen indican la transición bajo Francisco I. Los templos adquirieron mayor aspecto clásico durante Enrique II; se construyeron hermosas

iglesias como las de Argentan y Villeneuve-sur-Yonne. Saint Gervais de París indica la completa liberación de la primera época renacentista. Aparecieron las cúpulas bramantinas. El estilo jesuítico se afirmó con Lemercier; las iglesias de la Sorbona y Val de Grâce marcan ya el camino franco del barroco.

3. Inglaterra

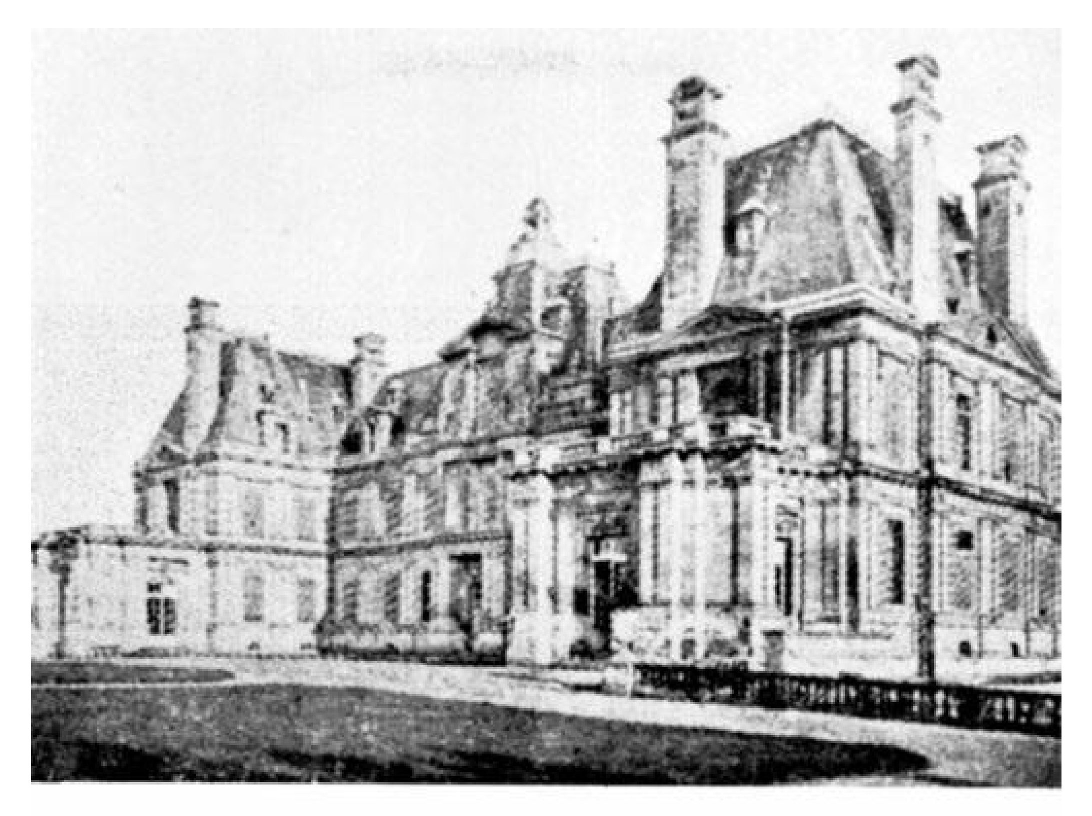
El Renacimiento llegó a Inglaterra más tarde que a Francia, y llegó lentamente; sólo a mediados del siglo XVI, en la época isabelina, aparecieron los nuevos y definidos caracteres arquitectónicos refrescando el gótico, pero no el de los templos ni el de los monumentos, sino el de las casas de campo.

Enrique VIII, deseando dar a su corte un brillo superior a las demás cortes europeas, inició el movimiento renacentista con la participación de artistas extranjeros entre los cuales se encontraba el gran Holbein. Fue la época de las pintorescas y encantadoras construcciones de madera. Las mansiones y los castillos presentaron acentuadas modalidades, como los *halls* íntegramente cubiertos por pequeños paneles de madera, las escaleras de roble preciosamente talladas que daban a galerías altas y visibles, la iluminación de estos espacios suntuosos gracias a un inmenso vitral y los cielos rasos de yeso con dibujos finos y secos. Algunos pabellones de Oxford y de Cambridge pertenecen a esta época. El juego de entrantes y salientes que anima las grandes fachadas cubiertas por los vidrios emplomados de las ventanas demuestran la inquietud de una renovación fundamental. Montacute House, en Somerset, es un bellísimo ejemplo de ese deseo de relieve.

Las más célebres por el mismo espíritu se encuentran en Cheshire y Shropshire. Tipos como Moreton Hall definen el estilo en forma única e inconfundible.

Durante la época jacobina se abandonaron, poco a poco, las tradiciones góticas; el clasicismo se abrió paso, apareciendo copias ingenuas y encantadoras de motivos italianos; los más hermosos ejemplos están en Herts, Hartfield House; en Norfolk, Blicking Hall; en Kensington, Holland House, etcétera.

El clasicismo completo lo personificaron los genios de la arquitectura Inigo Jones, a fines del siglo XVI y mediados del XVII, y Christopher Wren, en la última mitad de este siglo. Jones fue el fundador del Renacimiento en Inglaterra; carpintero de profesión, viajó por Italia, estudió y trabajó sin descanso y llegó a ser un extraordinario experto en el nuevo arte de construir, imponiendo a Palladio como maestro supremo, no sólo en Inglaterra sino hasta en América del Norte.



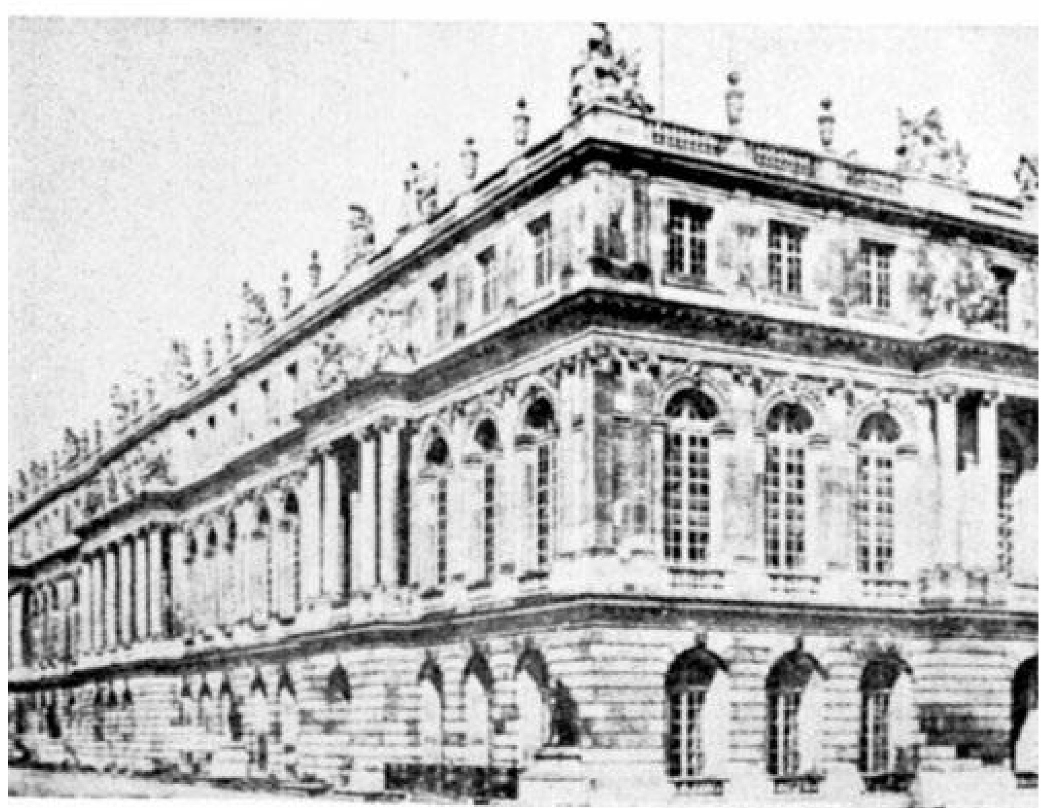


LÁMINA III.3. arriba: *Palacio Maisons, de François Mansart, en París;* abajo: *Fachada del jardín del Palacio de Versalles.*





LÁMINA III.4. arriba: *Salón de la Princesa en el Hôtel Soubise, en París;* abajo: *El Panteón de París.*

Inigo Jones fue el autor del Whitehall de Londres, proyectado para ser el mayor palacio real del mundo. Jones fue el inspirador y el maestro de Webb, arquitecto entusiasta que marca la transición entre aquél y el prodigioso Christopher Wren, personalidad sólo comparable a las figuras universales de Bramante y Miguel Ángel.

Wren construyó 45 templos, cuyas torres delgadas y finas son ejemplos de maestría en el manejo y superposición de los órdenes clásicos. Fue matemático, astrónomo, dibujante y viajero infatigable, a tal punto que en una de sus cartas al rey dice: “Os llevaré a casi toda Francia en papel”. Wren edificó, además de sus famosos templos, numerosas casas de campo llenas de gracia y de sabiduría, y dejó una obra inmensa cuya culminación fue el edificio cumbre del Renacimiento inglés: la catedral de San Pablo de Londres. La unidad de este monumento es muy completa. Se inspira en San Pedro de Roma, pero la cúpula y la fachada se armonizan perfectamente, se complementan en un conjunto magnífico. Siguiendo la idea de Bramante, Wren colocó torres laterales en la imponente fachada dando escala y equilibrio al edificio sin aminorar en lo absoluto la importancia y esbeltez de la cúpula. San Pablo es como la solución perfecta de lo intentado por Maderna en San Pedro.

En la obra de Wren es preciso anotar, en especial, el Trinity College de Cambridge y el Greenwich Hospital de Londres. Para toda obra hizo dibujos innumerables y precisos, sin olvidar los más mínimos detalles. Wren dejó, por último, el célebre patio, vasto y tranquilo, de Hampton Court, en el que ya el barroco hace una discreta aparición.

4. Alemania y los Países Bajos

De igual manera que en Inglaterra, el Renacimiento en Alemania sólo principió a ofrecer caracteres arquitectónicos a mediados del siglo XVI, aunque en forma más tímida; la influencia de la Edad Media fue más profunda, no llegando esos caracteres a producirse libremente sino en casos determinados.

El alto Renacimiento llegó a su apogeo hacia fines del siglo XVI y principios del XVII, pero no fue fecundo; la Reforma paralizó el empleo de la novedad artística. Las tradiciones medievales persistieron, revelándose aun en los espíritus renacentistas más representativos y extraordinarios, como Durero, Cranach y Holbein.

Ni la corte brillante, ni la nobleza rumbosa, ni los ricos banqueros fueron quienes dieron impulso al Renacimiento alemán, fue más bien la burguesía acomodada y consciente de su modesto origen la que le imprimió su carácter popular y su fresca originalidad.

Los principales ejemplos arquitectónicos aparecieron en las mansiones de pequeños potentados; se trató, sobre todo, de restauraciones de antiguos castillos. El tipo máximo de estos monumentos es el castillo de Heidelberg, ubicado en un paraje hermosísimo, restaurado por generaciones sucesivas y finalmente incendiado por los soldados de Luis XIV. Hoy en día ya no quedan sino sus imponentes fachadas como telones de piedra y

lugar de romántica peregrinación. Allí observamos una marcada horizontalidad de composición italiana con grandes ventanas nórdicas, lujosas, divididas por pilastras centrales y coronadas con entablamentos y frontones. Entre estas ventanas aparecen nichos con estatuas, lo cual viste y enriquece totalmente las superficies murales; los remates se levantan a manera de grandes buhardas cuya forma triangular, dibujada por volutas laterales, nos recuerdan las del estilo jesuítico. El conjunto, formado por un patio con dos alas principales, la de Otto Enrique y la de Federico IV, ofrece una belleza majestuosa, disciplinada y melancólica.

Los castillos de Dresde y de Hartenfeld, la ciudadela de Tranofitz, son ejemplos de arquitectura renacentista animada por la roca amarillenta o rojiza de sus fachadas o bien, en las regiones del norte, por la presencia del ladrillo desnudo como en el Fürstenhof de Wismar.

Una de las más interesantes manifestaciones del nuevo movimiento arquitectónico en Alemania son sus viejas y encantadoras municipalidades reconstruidas en pleno Renacimiento. Altenberg, Leipzig, Colonia, Augsburgo y, sobre todo, Bremen. Son edificios llenos de poesía y de originalidad. La municipalidad de Bremen es un ejemplo elocuente y bellísimo de fusión medieval y renacentista. A sus viejos muros de ladrillo se les han agregado cornisas de coronación con balaustradas, tímidos frontones sobre sus amplias ventanas. Presenta un gran cuerpo central y saliente coronado por una lumbrera de varios pisos inspirada en las cresterías de Francisco I. La planta baja la forma una arquería de tipo florentino ornamentada con el encanto y profusión de un bordado. Arte de imagen, lleno de sinceridad juvenil, aplicado sobre la nobleza fuerte y melancólica de la Edad Media.

Los Países Bajos supieron imprimir un sello particular a su arquitectura renacentista a pesar de la enorme influencia limítrofe francesa y alemana. El entusiasmo por el nuevo arte fue grande no bien llegó a aquellas tierras bajas del norte. La arquitectura surgió con ingenuidad y fantasía. En Flandes, una fuerte tradición gótica perduró durante todo el siglo XVI; sin embargo, en esa época se levantaron edificios profundamente animados por el espíritu renacentista, como la Casa de las Corporaciones del Salmón en Malinas.

Amberes fue el centro principal del arte renacentista flamenco. A mediados de 1500, el gran arquitecto Cornelius de Vriendt construyó el municipio de la ciudad, edificio magnífico donde el clasicismo italiano de pórticos en arquería y horizontalidad de líneas armoniza, audazmente, con el motivo central nórdico y de visible influencia francesa.

Este grandioso ejemplo no ejerció mucha influencia; su estilo era, en el fondo, poco nacional, carecía del encanto y de la intimidad del arte popular. Éste lo observamos, sobre todo, en las pequeñas casas burguesas, hechas de ladrillo y piedra, equilibradas con unidad clásica y adornadas rica e ingenuamente con motivos venidos de Milán o Venecia. En el siglo XVII el estilo se tornó más característico, produciendo edificios de importancia como las municipalidades de Ipres, Furnes, Hoogstraten y Halle, verdadera obra de arte esta última por su unidad y su gracia.

5. España

El Renacimiento español no se debió a un deseo real de renovación y juventud como en Francia, ni al opulento desarrollo de una burguesía fresca como en los países del norte, ni al entusiasmo de nobles acomodados por las nuevas mansiones de campo como en Inglaterra; el Renacimiento en España fue una afirmación nacional y acto de fe, porque era necesario que el arte español fuese auténticamente español y profundamente católico para contrarrestar y desalojar definitivamente del territorio ibero la influencia musulmana. Conquistada Granada, libre de la dominación mora, la arquitectura debía expresar esta liberación haciéndose original y propia. Así lo desearon los Reyes Católicos y así aconteció después de un extraordinario proceso de influencias artísticas extranjeras, entre las cuales la arábiga no fue de las menores.

Isabel de Castilla y Fernando de Aragón emplearon arquitectos y decoradores flamencos, alemanes y borgoñeses, ajenos al arte morisco y portadores del gótico flameante. Fueron estos artistas Egas, Guás, Simón de Colonia, Gil de Siloe. El bruselés Enrique Egas fue sin duda el arquitecto favorito de los reyes.

El encuentro del gótico flameante del siglo XV, complicado y florido, con el exuberante y geométrico arte neomusulmán, conocido con el nombre de mudéjar, tuvo lugar en forma brillante y sorprendente, produciendo un estilo inconfundiblemente español, que, a pesar de lo híbrido, creó soberbias expresiones de lujo, dignidad y arrogancia. Enormes escudos reales y nobiliarios aparecieron con maravillosas lacerías mudéjares sobre superficies y portadas de espíritu gótico. Reyes y nobles se hicieron construir capillas sepulcrales suntuosísimas donde este estilo fue expresión de grandeza en forma inigualada; ejemplos característicos son: San Juan de los Reyes en Toledo, obra de Juan de Guás, exponente máximo de realeza; la capilla del Cardenal Mendoza o de los Reyes Viejos, en la misma Toledo; la del Condestable en la catedral de Burgos, de Simón de Colonia, y la de don Juan II y doña Isabel de Portugal en la Cartuja de Miraflores. La capilla del Condestable marca el apogeo de la suntuosidad y equilibrio del primer arte español del Renacimiento, que sin ser aún clásico ya es nuevo por su prodigioso mestizaje de castellano, gótico y mudéjar.

No se construyeron en este primer periodo grandes iglesias, salvo las de Málaga, Granada y Jaen, las del sur conquistado. Las capillas constituían el principal programa arquitectónico. Aquellas catedrales debieron ser góticas, la de Granada por lo menos, pero sus canónigos desearon algo nuevo: fueron más modernos que los artistas laicos, y el estilo renacentista apareció en ellas.

El Renacimiento italiano parece haber iniciado en España dos grandes corrientes simultáneas que tuvieron su origen en el momento del apogeo gótico-mudéjar. Los mismos artistas de San Juan de los Reyes levantaron la catedral de Granada con sus columnas clásicas y crearon el “plateresco”, fusión admirable de arte gótico-mudéjar y de clasicismo.

El Renacimiento romano culminó con Herrera, el genio español de la arquitectura clásica. El plateresco tuvo una generalización auténtica y característica; fue el estilo

genuino, por excelencia, que prevaleció y perduró hasta empalmar con el barroco, con ese barroco único que le debió en gran parte su originalidad. Se cree que el plateresco fue iniciado a principios del siglo XVI por el propio Enrique Egas que, maravillado de la técnica del platero alemán Enrique de Arfe, imitó, en arquitectura, los trabajos de éste. La piedra se labraba como un repujado en plata y los adornos arquitectónicos imitaron la preciosidad y el cincelado de cruces y custodias. No es de presumir que un estilo de expresión tan intensamente nacional como el plateresco haya sido producto del ingenio de un solo hombre, pero es un hecho que fue de Egas la primera obra de arte plateresco: la fachada del Hospital de la Santa Cruz en Toledo, maravilla de gracia y de dignidad donde quedaron afirmadas las características esenciales de la arquitectura hispana. Composición fresca y espontánea, equilibrada por el Renacimiento, bordada por el gótico y el mudéjar.

Temas del Renacimiento italiano, sobre todo lombardo, con su ornamentación menuda de candelabros, medallones, nichos, pilastras con grotescos, etc., constituyeron los elementos que, poco a poco, fueron unificándose en la evolución del plateresco, cuyas etapas principales podemos reconocer en la fachada de la Universidad de Salamanca que, como un tapiz oriental tachonado de escudos y coronado por una crestería de platero, cubre el muro recio y desnudo del edificio; en las puertas de la catedral de Granada y de la Lonja de Zaragoza; en el soberbio palacio de Monte Rey en Salamanca, ejemplo de trascendencia ilimitada por la composición de sus torres y por la grácil arquería superior que le sirve de friso y de remate; en las Casas Consistoriales de Sevilla, obra de Diego de Riaño, donde el plateresco abandonó el espíritu gótico para volverse más latino, más sobrio, más español; y por último, en la celebérrima Universidad de Alcalá, donde el plateresco se depuró en genuina y fundamental expresión de arte español, concentrando con violencia sus manchas decorativas sobre el muro amplio y liso de la fachada.

El puro y profundo estilo renacentista español estaba ya definido: San Cristóbal de Almorox, el Convento de Escalona y 100 ejemplos más así lo atestiguan y lo hacen perdurar hasta el siglo XVII.

En el plateresco apareció el genio del arte español en su expresión más intensa: contraste de sol y sombra, de brillo y lujo de sobriedad recia y severa, capricho y solidez, gracia y solemnidad, más expresión que estructura, más alma que razón. Admiramos en el plateresco un símbolo pétreo del idealismo individual y sublime del Quijote en pugna armónica con el realismo robusto, llano y categórico de Sancho.

El plateresco nos coloca frente a la visión más completa de la arquitectura española. La gloria de haber conquistado el Nuevo Mundo se reflejó en esta arquitectura que paseó su brillo, altivez y pujanza desde los palacios de los ex virreyes hasta las picotas de las plazas públicas.

Hemos dicho que existieron dos corrientes artísticas, la plateresca y la clásica, la “grecorromana” como solían llamarla… Esta última adquirió toda su importancia bajo Carlos V.

La ausencia de un palacio digno del imperio hizo que Carlos V confiara a Pedro Machuca, discípulo de Bramante, la construcción del edificio real en los jardines de la

Alhambra de Granada. Machuca no se asimiló al medio español; trajo de Italia la arquitectura del *cinquecento* que conservó intacta. Fue así como proyectó un inmenso patio circular que recordaba, con fría suntuosidad, la villa de Julio II en Roma y la de Farnesio en Caprarola. Este palacio, el primero en su estilo puramente italiano, constituyó, en España, el modelo de una serie de obras fundamentales no menos clásicas, pero sí mucho más españolas. Entre ellas tenemos el Alcázar de Toledo, el primer palacio real de Madrid, y luego uno de los conjuntos de más grandiosa unidad de todos los tiempos: El Escorial.

Carlos V, a pesar de su marcada afición por el arte italiano, dejó que la tradición gótico-mudéjar imprimiera, por medio del plateresco, un carácter magníficamente español al Alcázar de Toledo, obra de Alfonso Covarrubias, hijo político y sucesor del genial Enrique Egas. Este edificio, profundamente renacentista por su armonía, simetría y disposición clara y sobria, presenta, al mismo tiempo, el carácter expresivo y pintoresco de sus torres de ángulo, de sus vanos lujosos y de su maravillosa portada compuesta para un inmenso escudo real que recuerda el de la capilla de San Juan de los Reyes.

Tanto el Alcázar de Granada como el de Toledo no alcanzaron a ser terminados por sus autores. El de Granada quedó siempre inconcluso y el de Toledo fue acabado por el italiano Juan Francisco Castello y por Francisco Villalpando, autor de su soberbia escalera. Hoy en día el estado ruinoso del Alcázar, fruto de la guerra civil, nos priva de admirar en todo su conjunto y belleza una de las joyas más valiosas de la arquitectura renacentista española.

El primer palacio real de Madrid, destruido por un incendio, no parece haber sido tan magnífico como el toledano, según lo indican las pocas referencias que acerca de él se conservan. Los palacios de Aranjuez y de El Pardo adquirieron toda su pompa en pleno siglo XVII, es decir, fuera del marco renacentista. Sólo queda, como ejemplo formidable de arquitectura española durante la evolución puramente "grecorromana", el colosal monumento construido para Felipe II por Juan Bautista de Toledo y por Juan de Herrera: El Escorial.

La construcción de este edificio abarcó la última mitad del siglo XVI. Veinte años duraron los trabajos del terraplén que debía servir como pedestal a la obra. La composición del palacio tiene la amplitud de un trazado urbanístico perfecto. Su simetría gigantesca, su desnudez trágica y su hermosura solemne son caracteres arquitectónicos que definen a El Escorial como templo, como tumba y como palacio real. El espíritu de Felipe II parece haberse petrificado en esta obra prodigiosa donde la expresión del genio castellano llega a su mayor unidad y fuerza.

Juan Bautista de Toledo lo proyectó con amplitud digna de Miguel Ángel, y Herrera lo realizó con la grandiosa sencillez de Palladio. Es una de las obras más intensas de la arquitectura hecha con los elementos más simples: el orden dórico, el arco, la cúpula, la piedra desnuda.

El "grecorromano" llegó, pues, a su apogeo purista con Herrera, quien apareció como un genio autoritario y un poco aislado en medio de la floración plateresca que siguió su curso abundante y genuino. Herrera construyó poco; una de sus raras obras, después de

El Escorial, fue la casa de don José Lacalle en Plasencia, característica de su estilo recio y sobrio, de órdenes superpuestos y pináculos terminados en forma de bolas. En cambio sus imitadores fueron muchos y dejaron, particularmente en Madrid, una serie de obras que nos recuerdan su sobriedad categórica.

Antes de llegar al siglo XVII, las dos corrientes renacentistas, la plateresca y la clásica, se cruzaron fusionándose en muchos casos, ofreciendo así ejemplos bellísimos de síntesis de arquitectura española, donde lo oficial y académico y lo popular y espontáneo adquirieron una fuerza tan expresiva y una armonía tan concentrada que ya no cabía esperar sino las formas del barroco. Aparecieron entonces las portadas de la casa de Gralla en Barcelona, del Colegio de San Luis en Tortosa, del Oratorio de la Sangre en Lérida, etcétera.

IV

BARROCO

LA PALABRA *barroco* (perla irregular) parece haber sido empleada por primera vez en Italia para designar, despectivamente, las nuevas formas plásticas del arte y de la arquitectura posteriores al Renacimiento. Concretándonos a nuestro tema, trataremos de la arquitectura de todo el siglo XVII y primera mitad del siglo XVIII. En algunos países, como en España y Alemania, las formas barrocas perduraron hasta fines de este último siglo.

Cuando al finalizar la evolución artística de una época se producen formas caprichosas, retorcidas o exageradamente ornamentadas, se les denomina, igualmente, barrocas por su analogía con las formas de la arquitectura que nos ocupa. Se cree percibir en tales procesos evolutivos una ley que prescribe idéntico final de decadencia artística, en que el movimiento, demasiado dinámico, de líneas y volúmenes y la exuberancia decorativa rompen el equilibrio y la unidad de un estilo establecido. Se puede, por ejemplo, considerar con base en ese criterio que la arquitectura helenística fue barroca en relación con la clásica griega y que la arquitectura gótica del siglo XV fue también barroca si se compara con la del siglo XIII.

El fenómeno aparece como ocasionado por el repetido uso de un mismo tipo de arquitectura durante determinado tiempo, como una última reacción hacia formas diferentes, más movidas y brillantes. Es la “ley del cansancio” de que hablan algunos autores.

El arte y, en particular, la arquitectura posteriores al Renacimiento debieron ser, en tal caso, producto de una gran fatiga, pues la reacción resultó tan intensa que el barroco apareció animado por un espíritu no sólo diferente al de la época anterior, sino hasta opuesto; la composición de los edificios barrocos, sus plantas y sus formas son, en el fondo, nuevas, anticlásicas y antirrenacentistas.

Es evidente que la aplicación de la ley del cansancio no es suficiente para explicar el extraordinario surgimiento del barroco y su duración de casi dos siglos. La vitalidad y fuerza expresiva de esta arquitectura fueron debidas, ante todo, a nuevos y potentes factores procedentes de un hondo cambio espiritual y político del mundo. Ésta es la razón por la que nos hemos permitido dedicar a este brevísimo estudio sobre la arquitectura barroca un capítulo aparte y no incluirlo como una continuación decadente o como un final exaltado del periodo renacentista.

Desde fines del siglo XVI se observa una tendencia hacia la exteriorización del humanismo céntrico e individual del Renacimiento. El hombre procuró evadirse de su bella y perfecta envoltura clásica, que lo divinizó y fijó sobre la tierra, para ir en busca de lo ilimitado de otros mundos espirituales y físicos: los problemas humanos, las ciencias matemáticas, la mecánica celeste, el estudio de la naturaleza y un sentido más definido y universal de Dios. Este movimiento se expresó, en arte, mediante formas ampulosas,

ricas y ondulantes, que se repetían y prolongaban en persecución de soluciones recónditas con gestos aparatosos y corteses. El hombre se vistió con sus más lujosos trajes y empleó su más florido lenguaje para ponerse en contacto con lo íntimo de la naturaleza. Fue en forma digna como quiso conocerla y hacerse parte integrante de ella. En arte, las formas plásticas y musicales expresaron un anhelo por alcanzar límites infinitos. El nuevo impulso rompió la aislada, sabia y severa armazón clásica de la arquitectura y se abrió paso, abultando y violentando las formas, para luego, apoyándose en ellas, seguir su camino de onda y de espuma en el espacio. Los muros se curvaron, se exageró el relieve, se superpusieron columnas y frontones, las molduras se interrumpieron retorciéndose en volutas y el adorno sobresalió abundante como un potente brote. La arquitectura se vistió de gala y fue así como se expresó la época en que Newton descubrió la ley universal de la gravitación y Leibniz el cálculo infinitesimal. Así pudo ostentar, en actitud de parada, la dignidad, pompa y trascendencia política de las múltiples cortes y pequeños principados europeos que entonces se dividían el mundo. Y por último, logró plasmar, con intensidad máxima, el triunfo de la Iglesia católica, de la Contrarreforma, sobre el protestantismo: ése fue el gran papel de la arquitectura barroca que se convirtió en vínculo tangible y universal entre la Iglesia y el hombre. Sus formas jugosas y hondas representaron "glorias" celestes en magníficos altares y portadas o se sucedieron como oleadas de color y relieve en busca de lo divino. Se ha llegado a decir que el barroco es como un gótico horizontal…

Si bien los países católicos, a través de la plasticidad de un Borromini o de la luz de un Velázquez, proclamaron con elocuencia su fe rejuvenecida, el protestantismo, que repudiaba lo sensual y lujoso de las formas, expresó su pureza y su misticismo con la música celestial de Johann Sebastian Bach. No se trató, pues, de una época de arte decadente. No era desorden lo que se pretendía. Hay trazos rítmicos perfectos y envolturas armoniosas y precisas en el fondo de enjambres y encrespados de las formas barrocas: leyes hondas, como las de la naturaleza, las rigen y a ellas se subordinan los menores detalles.

Tal vez una de las mejores definiciones acerca del sentido expresivo y plástico del barroco sea la de Pellicer cuando dice: "No pueden interesar a un arte esencialmente pedagógico, como el barroco, ni la forma exterior de los objetos en sí del clasicismo, ni la relación intelectual escondida que estos objetos puedan representar en el simbolismo. Solamente interesa la expresión de lo trascendente, por lo cual la forma pierde todo valor para cederlo al fondo. El arte barroco es una forma de escritura, por lo tanto contará poco el que los caracteres sean bellos o feos en sí, mientras sea importante la idea que expresen. Desligado de la inmutabilidad de la forma, el arte barroco es, como la palabra escrita, un fluido en movimiento. Si el arte clásico es, por esencia, el arte del ser, el barroco es, por esencia, el arte del devenir. Para esta mentalidad los objetos no son más que una expresión de las ideas, al contrario de la mentalidad clásica que veía en las ideas la expresión de los objetos. Ésta es la contradicción entre Platón y Kant. Platón era un filósofo al estilo de Fidias, en el que todo termina en una forma concreta. Kant es un

filósofo barroco, en el que toda cosa no es más que un paso de la cabalgata de los pensamientos".

1. Italia

El barroco nació en Italia y allí, progresivamente, se fueron creando y desarrollando sus formas características. Sus primeras manifestaciones aparecieron en la segunda mitad del siglo XVI, llegando al apogeo hacia mediados del siglo XVII.

Fue en la ornamentación arquitectónica de bases, medallones, máscaras y cartelas donde escultores como Benvenuto Cellini y Miguel Ángel anunciaron el nuevo espíritu artístico en fuertes relieves, perfiles recortados y curvos y resaltes ornamentales. El barroco nació como una arquitectura de escultores y no perdió nunca el sentido en que la estructura se funde con el modelado. Uno de los primeros y más notables ejemplos de este aspecto lo encontramos en la Puerta Pía de Roma (1651), obra de Miguel Ángel, en la cual, para lograr un efecto intensamente plástico, alteró por completo las reglas de la arquitectura clásica en relación con los órdenes y arcos. Llegó hasta el absurdo de incrustar un frontón en otro y hacer soportar el arco de medio punto de la puerta por otro inferior, rebajado y compuesto por fuertes dovelas que no sostienen nada. El efecto es extraordinario y eso fue lo que se pretendió lograr. La Puerta Pía es ya una obra definitivamente barroca. En realidad, el genio de Miguel Ángel puso en marcha al barroco. En su arte de hondos relieves, de anchas y dobles pilastras y potente molduración se encontraba ya el germen de la nueva arquitectura. Luego, el propio Palladio, el arquitecto más puro de fines del Renacimiento, no resistió al nuevo impulso plástico que se iniciaba y en su Logia de Bernardo, por ejemplo, abulta las columnas que abarcan ambos pisos haciendo resaltar sobre ellas, con un ritmo de fuertes entrantes y salientes, todo el entablamento que corona el edificio.

Pero la nueva arquitectura sólo se oficializó con la construcción del templo de la Compañía de Jesús en Roma; con el *Gesú* (1568), la primera iglesia de los jesuítas a cuya orden religiosa se debió el triunfo y la estabilización de la Contrarreforma. Su planta, compuesta por Vignola, presenta una perfecta y cerrada armonía entre la composición central bizantina, con ábside y cortos brazos, transversales, y la nave longitudinal de las basílicas latinas. A cada lado de la nave se abren capillas más bajas entre los pilares de las arquerías. Éstas permiten iluminar, lateralmente, la parte superior de la nave y soportar la expansión de su bóveda cilíndrica. La cúpula del crucero se yergue con elegancia sobre un tambor de ventanas suspendido por amplias y escultóricas pechinas. La riqueza de la molduración que acentúa las líneas estructurales, el dorado y las pinturas de las bóvedas así como la estatuaria en bulto que parece posarse sobre las cornisas crean una atmósfera interior de movimiento, lujo y sabiduría que es típica de la arquitectura jesuítica. En lo exterior, la novedad de la composición consistió en acusar estrictamente la nave y las capillas laterales por medio de un cuerpo inferior, que abarca

todo el ancho de la iglesia, y de un cuerpo superior central coronado por un frontón triangular. Un severo juego de anchas pilastras, que se superponen al centro para alcanzar el frontón, unifica magistralmente el conjunto. La transición entre el motivo central superior y los lados bajos de las capillas se resuelve por un elemento decorativo muy característico del estilo: dos muretes como aletas recortadas en curva y que ligan con gracia ambos cuerpos. Estos elementos tienen la forma de grandes eses o ménsulas invertidas que llenan con sus volutas el vacío de los ángulos, sirviendo al mismo tiempo de soportes laterales. Es de notar, igualmente, la importancia dada a la puerta del templo que adquiere una monumentalidad expresa y palaciega. La fachada del Gesú fue obra de Giacomo della Porta, de quien antes hemos hablado con motivo de su célebre y ya barroca linterna de San Pedro.

Otro hermoso ejemplo de estilo jesuítico original del mismo arquitecto es la iglesia de la Annunziata en Roma. Estos templos constituyeron los primeros modelos de la arquitectura religiosa barroca que luego se generalizaron por todo el mundo.

A principios del siglo XVII se le encargó a Maderna la solución de un difícil y grave problema: la colocación de una gran nave longitudinal a la Basílica de San Pedro, de planta central, para tranformarla en una iglesia acorde con el espíritu de la época. Maderna, con extraordinaria habilidad, adaptó el plano en cruz griega de Miguel Ángel a una colosal nave longitudinal con capillas ubicadas al fondo de las galerías laterales, imprimiéndole al conjunto un carácter intensamente barroco, pero quitándole escala y medida humanas. El más grande escultor de la época, Lorenzo Bernini, contribuyó a disminuir las proporciones reales del edificio en relación con el hombre, levantando, bajo la cúpula, su célebre baldaquino de cerca de 30 metros de altura compuesto por cuatro inmensas columnas salomónicas. Bernini generalizó el empleo de las columnas salomónicas en el barroco. La fachada de San Pedro, consecuencia del enorme aditamento de la nave, presenta idéntico defecto de escala; es como la fachada de un palacio de dos pisos con gruesas columnas, frontón central y ático de coronación, agrandado en forma tan exagerada que las balaustradas de los balcones llegan a tener dos metros de altura. El fenómeno es profundamente barroco, pero el efecto de empequeñecimiento es evidente. Bernini, con el propósito de dar una efectiva grandiosidad exterior al templo, proyectó la plaza actual de San Pedro estudiando diversas formas y puntos de vista (1628). Plaza elocuentemente barroca, compuesta por un inmenso óvalo de entrada y una avenida central que comienza a cerrarse al llegar a las gradas de la iglesia, la que queda enmarcada como un amplio fondo de perspectiva. La plaza está rodeada por la “columnata de Bernini”, o sea por un profundo y severo pórtico adintelado de orden toscano cuyo magnífico y cerrado ritmo de columnas parece conducir al espectador hacia el templo.

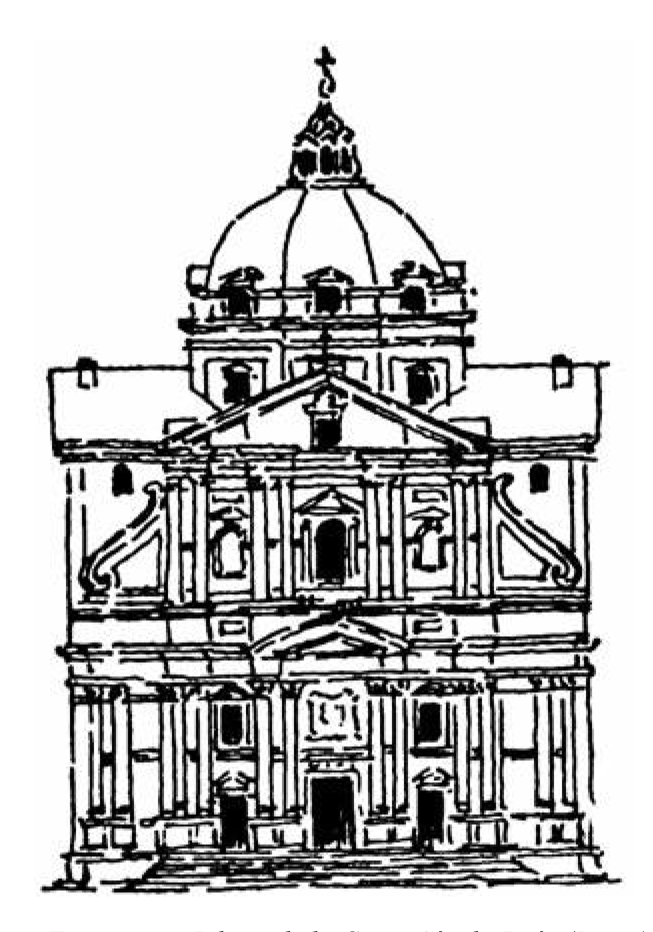


FIGURA IV.1. *Iglesia de la Compañía de Jesús (Roma).*

Roma se tornó, rápidamente, en una ciudad barroca bajo el impulso y la fecundidad de genios como Bernini. No sólo fue su obra arquitectónica, como el digno palacio de Montecitorio o el hermosísimo de la Consulta, aún de ordenación renacentista, sino fueron sobre todo sus maestras creaciones escultóricas las que enriquecieron la ciudad, el aporte novedoso y rico de sus decoraciones interiores, y lo que tuvo más carácter barroco, sus numerosas fuentes como la de los Cuatro Ríos en la Plaza Navona o la de los Tritones. Las demás fuentes de Roma parecen, todas ellas, como inspiradas por el espíritu de Bernini. La de Trevi, la Paola, la de las Tortugas, etc., son obras del más intenso barroquismo en que la rusticidad de grutas y rocas se mezcla con esculturas de genios marinos, figuraciones de ríos, conchas y delfines, y con el naturalismo del agua que, en abundantes chorros y cascadas, las hace vibrantes y sonoras.

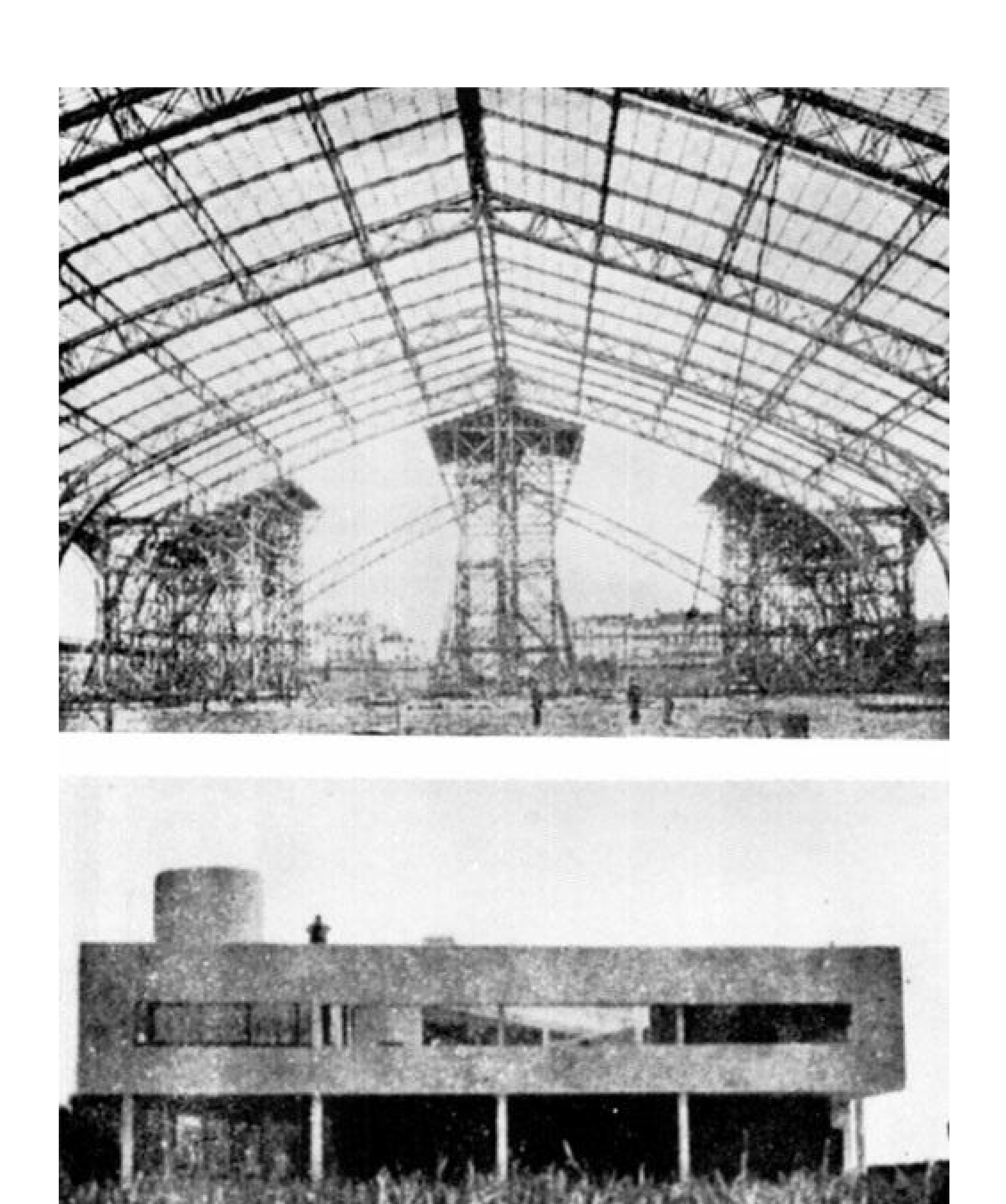


LÁMINA IV.1. arriba: *Estructura metálica del Salón de la Exposición de París de 1889;* abajo: *La villa Savoye en Poissy, de Le Corbusier.*

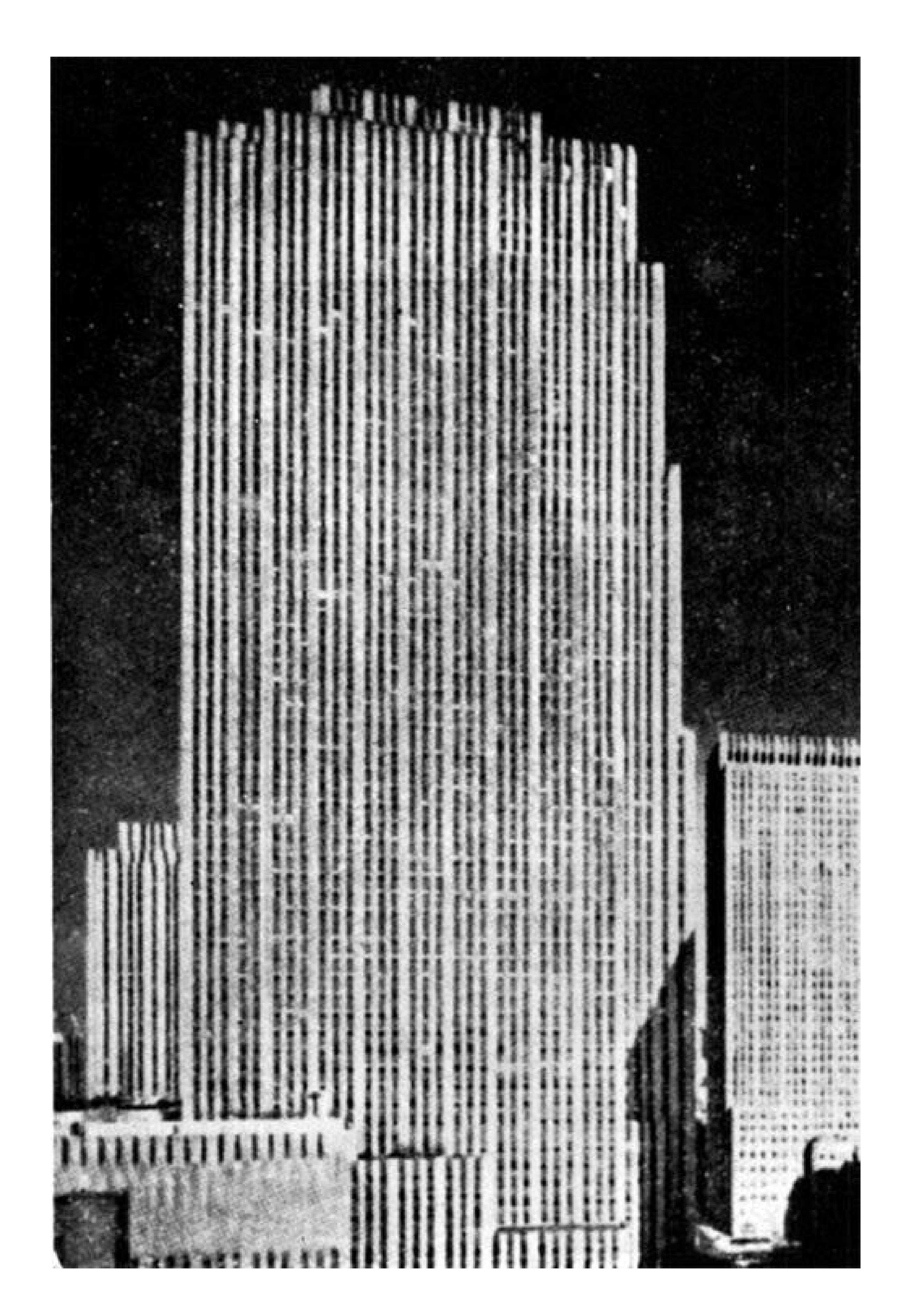


LÁMINA IV.2. *El Rockefeller Center, de Nueva York.*

A mediados del siglo XVII, Francisco Borromini rompió todo vínculo con el Renacimiento y llevó la arquitectura a su expresión de más hondo y brillante barroquismo. Borromini movía, desdoblaba y alternaba los elementos clásicos con absoluta libertad. Su concepto del espacio era ya distinto; no le impresionaba el brillo del sol directamente reflejado por los bronces dorados y relucientes mármoles de Bernini. El arte de Borromini consistió en hacer penetrar la luz en las concavidades y ondulaciones de su arquitectura, hacerla filtrar a través de recortes y resaltes, esfumarla en los relieves y jugar con claridades y sombras cambiantes de manera que las formas se animasen y viviesen en el espacio. La arquitectura se abrió a la luz del día con el capricho y el movimiento de una flor. Borromini creó los muros curvos y sinuosos, los tímpanos de superficies cóncavas y de recortes fragmentados y retorcidos, empleó remates en ángulos agudos que recuerdan las formas ojivales, terminaciones en espiras, refinados y nutridos motivos ornamentales y bóvedas con pequeñas y profundas alveolas que se relacionan con Oriente. Las iglesias de San Andrés, de Santa Inés y de San Carlos *delle quattro fontane* en Roma, así como el edificio de la Sapienza —Universidad de la Compañía de Jesús— son sus obras más representativas. Los campanarios de San Andrés, terminados en finas espirales, parecen penetrar en el cielo como animados por un movimiento de torbellino. La fachada de Santa Inés, en hemiciclo, presenta en sus extremos salientes dos graciosas torres en punta que contrastan y armonizan, a la vez, con el movimiento circular de la cúpula central. En San Carlos, además de su notable fachada sinuosa y grácil, se observa con mayor intensidad la maestría de Borromini para filtrar la luz y absorberla en las cavidades de su arquitectura.

Pedro de Cortona, Longhi y Reinaldi enriquecieron grandemente el repertorio de la arquitectura barroca en Roma a mediados del siglo. Pedro de Cortona, con sus armoniosos y repetidos entrantes y salientes de paños, pilastras y columnas como en Santa María de la Paz; Reinaldi, con sus grupos sucesivos y complicados de columnas en que luces y sombras se funden con variados efectos como en Santa Maria in Campitelli, y Longhi, que en la iglesia de San Vicente y San Anastasio introdujo, escalonándolos, un frontón en otro hasta llegar al tercero que sobresale coronando un caprichoso motivo central sostenido por ángeles.

Debemos citar, igualmente, a Pozzo, quien deseaba curvar las columnas y llegar a juntarlas como “si quisieran conversar”. Este artista realizó un prodigio en la cúpula de San Ignacio en Roma, donde mediante un maravilloso juego de escorzos arquitectónicos llegó a dar la impresión de confundirla con un cielo iluminado y jubiloso.

Al llegar al último cuarto del siglo XVII el barroco ofrece ejemplos de la más caprichosa y libre fantasía. Sardi fue el principal exponente de esta última modalidad. En su iglesia de la Magdalena, en Roma (1686), aparecieron delicados motivos, coronaciones, nichos y cartelas que, con sus graciosas curvas y retorcidos recortes, anunciaban el estilo rococó que había de florecer en Francia 50 años después.

El siglo XVIII, en Italia, trajo una reacción contra la exuberancia del barroco, retornándose, en lo esencial, a cierta disciplina de composición inspirada en las obras de Miguel Ángel y Palladio, estableciéndose el neoclasicismo, sin mayor carácter, desde la primera mitad de ese siglo.

Pero el barroco no fue un arte que se limitó a la arquitectura de edificios aislados; fue, sobre todo, el arte de los grandes conjuntos, de las composiciones urbanísticas en las que intervenían la hermosura de la naturaleza y la claridad del cielo para fundirse con el movimiento vital de sus formas; panoramas, jardines y colinas se sucedieron por medio de amplias perspectivas arquitectónicas, diferencias de planos, terrazas, cascadas de agua y monumentales escaleras de elegantes y onduladas formas. Las residencias campestres de las grandes familias de la época, como las villas romanas de los Borghese, Doria, Barberini, Ludovisi, tienen ese carácter de lujosa fusión con la naturaleza y el paisaje. Los jardines, con sus escalinatas, avenidas y parterres bordeados con balaustradas y estatuas, se extienden detrás de estos palacios, llegando como en la Villa Ludovisi a unirse en la lejanía con la idílica y luminosa campiña romana.

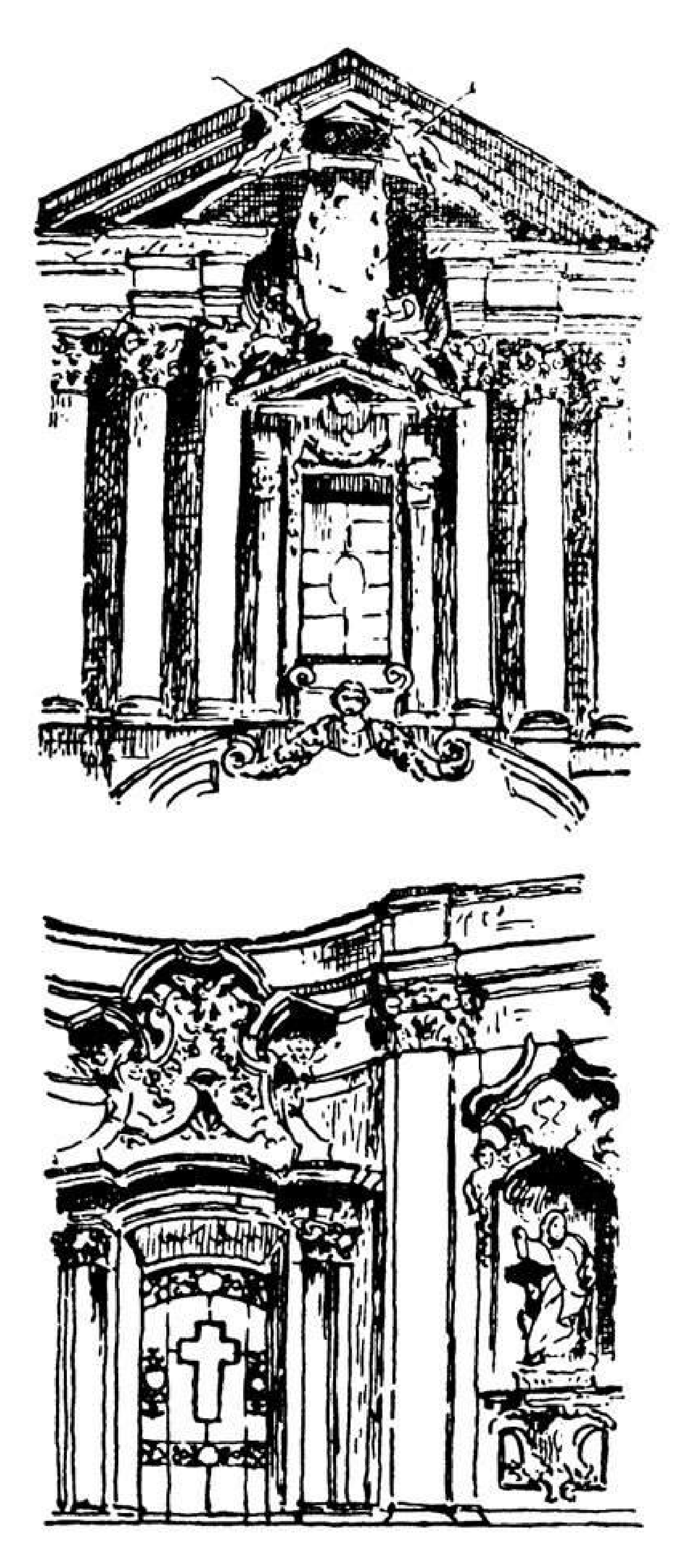


FIGURA IV.2. arriba: *Iglesia de San Vicente y San Anastasio (Roma);* abajo: *Iglesia de la Magdalena (Roma).*

Luego, en la misma Roma, tan adecuada por sus colinas a estos juegos de niveles, se crearon magníficos conjuntos como la Plaza de España, la escalinata de la iglesia de la Trinidad, etcétera.

Fuera de Roma el barroco fue bastante fecundo en Italia, sobre todo en Nápoles, de donde algunos autores lo creen originario. Nápoles y el sur de Italia, con su honda tradición alejandrina, revivieron en el barroco su refinado espíritu brillante y decorativo; las villas de Lecce y el versallesco palacio real de Caserta, entre muchos otros ejemplos, ostentan esa tonalidad helenística en el lujo de su barroquismo.

En Florencia, Pedro de Cortona ornamentó los techos de la Sala Júpiter del Palacio Pitti al gusto de la época y, en Milán, hasta su catedral gótica recibió aditamentos barrocos.

En Venecia, el barroco tuvo más personalidad y fuerza; dejó tras de sí la hermosa iglesia de Santa María de la Salud, que forma parte de la ciudad misma como sus propios canales y su esbelto *campanile*. Además, han quedado señoriales palacios como el Passaro y el Pezzonico.

Por último terminaremos esta rapidísima reseña sobre el barroco en Italia mencionando una de sus obras más elocuentes, la iglesia de San Lorenzo en Turín, construida por Guarini. En ella el nuevo espíritu de la época, que ya es por completo ajeno al Renacimiento, es realmente patético. Las formas internas se escapan prácticamente del edificio hacia afuera, el fondo aflora y se torna en plástica externa y calada a tal punto que la estructura misma de la cúpula se transparenta y deja al aire libre sus chatos aristones de tipo mudéjar como para compenetrar íntegramente el espacio con el edificio. Existe, en el fondo, algo de muy moderno en esta sensibilidad barroca en relación con la forma y su fusión con el espacio.

2. España

Ninguna tierra tan propicia para el arte barroco como la de España. La intensidad expresiva, luminosa y plástica del genio español y su sentido de la vida, hondo y apasionado, encontraron en las formas barrocas su más directa y libre posibilidad de plasmación estética. El barroco se hizo español con naturalidad y con fuerza; fue como si el plateresco, tan íntimo y elocuentemente nacional por su arraigo popular, hubiese renacido transfigurado en barroco, lleno de ampulosidad y de nuevos bríos. La arquitectura herreriana, que imperaba aún al iniciarse el siglo XVII, si bien se tornó en El Escorial en una de las expresiones más categóricas y potentes del arte castellano, no representaba por su acerado hermetismo una arquitectura que, como la barroca, pudiera adaptarse y generalizarse libremente como genuina expresión de las diversas regiones españolas y de las recias personalidades que la crearon. El barroco, en España, no sólo llega a ser el arte de mayor variedad y riqueza del mundo por su natural adaptación al suelo y raza, sino también por la contribución de dos poderosos factores que lo llevaron a

un extraordinario apogeo: las grandes riquezas y los aportes de novedosas formas venidas de las vastas colonias de América y el fervor religioso producido por la Contrarreforma encauzada por la Compañía de Jesús que nació en España y que, con España, llevó el triunfo de la Iglesia a su estabilidad definitiva. Este último factor fue el más propicio para la arquitectura barroca, que proclamó la victoria religiosa mediante la construcción de innumerables templos y conventos.

Quisiéramos referirnos, en detalle, a los aspectos regionales del barroco en Castilla, Andalucía, Galicia, Levante, etc., y anotar sus particularidades y matices, pero en el presente resumen no cabe sino mencionar lo esencial y así trataremos de hacerlo.

Se cree que la primera personalidad que introdujo el barroco en España fue el arquitecto italiano Crescenzi, llamado para terminar las obras de El Escorial (1617). La influencia de Crescenzi fue grande y el nuevo arte importado se generalizó poco a poco, sobre todo en su aspecto decorativo, llegando a producir una de las primeras y básicas expresiones del estilo: el arco triunfal que el gran escultor Alonso Cano erigió en Madrid con motivo de la llegada de María Ana de Austria.

Por otra parte, la transición arquitectónica se manifestó en varios ejemplos, entre los que sobresalen la bellísima rotonda de la iglesia del Colegio de los Jesuitas en Loyola y el imponente Santuario de Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza, obra de Francisco Herrera el Mozo. La primera es ya barroca por su movida planta redonda, su elegantísima fachada de tres arcos en curva y sus frisos y balaustradas de remate; y la segunda, por su soberbia composición sinfónica en que la serenidad y limpieza de líneas se responden para hacer surgir, entre 10, una cúpula central más alta y cuatro espigadas torres de esquina.

En Castilla, la Capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés de Madrid es una de las composiciones barrocas más definidas de una modalidad regional llena de audacias y de autoridad. En cuanto a las más grandes personalidades de la arquitectura barroca castellana, éstas fueron, sin duda alguna, José de Churriguera y Narciso Tomé. Churriguera, a quien se le atribuye injustamente el estilo "churrigueresco" con el que se designa, hasta hoy, el desenfreno decorativo del barroco, fue más bien un gran arquitecto de la medida, en cuyas obras el movimiento y la exaltación están como contenidos con dignidad, aun en sus famosos retablos de columnas salomónicas. El palacio y la iglesia del Nuevo Baztán, la actual Academia de San Fernando y, posiblemente, el templo de San Cayetano en Madrid, uno de los más bellos ejemplares barrocos del mundo, son obras en que el vigor y la compostura castellana están latentes. El magnífico retablo de San Esteban que levantó en Salamanca y, sobre todo, su proyecto de catafalco mortuorio para María Luisa de Borbón, fueron los trabajos que le dieron su gran fama.

En Salamanca, donde el plateresco castellano parece transfigurarse en barroco, los discípulos de Churriguera, sus hijos, y García Quiñones entre otros, dejaron en muchas obras las huellas de sus diferentes temperamentos. Éstas son la portada de San Sebastián, como una joya superpuesta sobre la desnudez del muro; el trascoro de la Catedral, con finísimos bordados; la iglesia de la Clerecía, sobria y altiva con sus rotundos pináculos en las torres, y la Plaza Mayor de la ciudad, una de las más bellas de España.

Entre los discípulos de Churriguera se destaca, poderosamente, la figura de Narciso Tomé. Fue un genial churrigueresco, autor de la imponente fachada de la Universidad de Valladolid y del famoso “transparente” de la Catedral de Toledo, *escándalo de mármol,* como le llamaron entonces. La parte superior de este altar se abre como una complicada flor para dejar filtrar la luz desde lo alto a través del laberinto de sus pétalos de piedra.

Otro discípulo de Churriguera, no menos genial, fue Rivera, quien ha dejado una de las portadas más bellas y lujosas del barroco madrileño, la del Hospicio de San Fernando, suntuoso bordado en piedra sobre el muro rojo de ladrillo.

En el sur, en Andalucía, fueron Martínez Montañés —uno de los grandes escultores españoles— y Juan de Oviedo los que, hacia 1612, iniciaron la arquitectura barroca en varias obras religiosas y, en particular, en las reformas de la iglesia de San Leandro en Sevilla.

El barroco andaluz fue menos violento y perfilado que el castellano, más compuesto a lo herreriano y moderado. La fachada del Palacio de San Telmo, en Sevilla, por Antonio Rodríguez (1682), fue el modelo más completo y hermoso. La portada, de tres cuerpos superpuestos con columnas pareadas, está llena de corrección y gracia. El último cuerpo se eleva como una ancha espadaña con su arco central abierto a la luz del cielo enmarcando la efigie del santo como en una hornacina transparente. La composición de esta fachada ha tenido una gran influencia en las portadas de la arquitectura barroca hispanoamericana.

Otra joya del barroquismo sevillano fue la iglesia de San Luis, de planta en cruz griega, medio plateresca pero con reminiscencias del arte de Borromini gracias al movimiento de sus formas. Luego, como expresión de riqueza y pompa, citaremos la capilla de la iglesia de San José.

En el barroco cordobés lo churrigueresco se asimiló al espíritu del arte árabe; es interesante anotar sus caracteres propios de fina policromía y de ornamentación geométrica y angulosa. De ahí ese elegante estilo de placas y recortes planos que se observa, por ejemplo, en la portada de San Hipólito en Córdoba. La originalidad y el lujo, realmente de espíritu oriental, lo encontramos en la sacristía de la Cartuja de Granada, obra notabilísima de fines del periodo barroco sureño, en que las pilastras y cornisas de piedra parecen menudas y retorcidas tallas de madera; prodigioso enjambre de pequeñas volutas, molduras y estalactitas.

La arquitectura barroca en Galicia recibió el hondo influjo del románico a través de los siglos; la piedra granítica y la luz atenuada de la región creó un barroco de grandes planos y perfiles fuertes. En Lugo, en la Coruña, en Santander apareció este barroco macizo y altivo cuya expresión más monumental es la fachada de la Catedral de Santiago de Compostela por Fernando Casas y Novoa. El templo románico fue revestido por una inmensa y luminosa túnica barroca. Sus soberbias torres se espigaron en un juego ascendente, y único en el mundo, de pilastras, balaustradas y pináculos.

En Levante se observa una gran variedad de formas y matices; la influencia castellana y los aportes italianos se combinaron con gran riqueza.

Las iglesias valencianas como San Andrés, Santa Bárbara, San Juan del Hospital y la Torre de Santa Catalina conservan aún un orden clasicista pero animado por pilastras y frisos con follajes, guirnaldas y cartelas y luego, por el típico brillo de bóvedas y cúpulas revestidas de colorida cerámica.

En la arquitectura podemos citar los ejemplos opuestos; el Palacio Ducal de Gandía, a la vez señorial y rústico, con su balconería de tejados en cerámica dorada y azul, y la célebre casa del Marqués de Dos Aguas, construida por Hipólito Rovira, con influencia francesa, de mediados del siglo XVIII. Allí el barroquismo de la portada se torna en un prodigioso serpenteo escultórico, masa móvil y en torbellino, donde el espíritu de la época se expresa con máxima y exaltada originalidad.

La fachada de Santa María en Alicante, con sus portadas churriguerescas de columnas salomónicas y grandes esculturas, y la bellísima Catedral de Murcia, obra de Jaime Port, de fineza y elegancia dieciochesca, son otros ejemplos levantinos de la mayor importancia.

Un arte barroco muy particular, por su aislamiento e influencias directas recibidas del Renacimiento italiano, fue el desarrollado en Mallorca. Arquitectura de grandes zaguanes y patios aparejados en piedra y rodeados por amplias arquerías rebajadas en la planta baja. En el piso alto, de muros generalmente desnudos, se abren elegantes logias con balaustradas que reciben un magnífico juego de escaleras sobre arcos rampantes. Las casas de Sollerich, Vitot, Olesa y Verga en Palma de Mallorca son hermosos modelos de este sobrio y original estilo barroco.

Terminaremos estas indicaciones de arquitectura barroca levantina con algunos ejemplos de la región de Cataluña en que la influencia herreriana y churrigueresca se dejó sentir durante todo el siglo XVII, bifurcándose después en dos tendencias, una hispanoitaliana, a veces de carácter algo rudo, y otra, afrancesada, en que la corrección clásica se mezcla con la gracia del rococó.

En Vich, la iglesia del Hospital de Santa Cruz, de planta central, corresponde a la primera época del siglo XVII. Después apareció un tipo de arquitectura campestre de cortijos y pequeños templos, como el de Nuestra Señora de Gleva, con sus muros claros graciosamente recortados y sus portadas dieciochescas, que se generalizó en toda España.

La Catedral de Tarragona, de extraordinaria riqueza de materiales, la de Poblet, con sus pequeños retablos churriguerescos y la de Gerona, con su imponente escalinata, son tipos de la bifurcación de tendencia neoclásica italiana.

En Barcelona, la iglesia de Belén así como la de Caldas de Montbuy, con vistosas fachadas de columnas salomónicas, pertenecen, en gran parte, a la escuela de Churriguera. La influencia francesa del siglo XVIII fue patente, por ejemplo, en la iglesia de la Merced y, sobre todo, en el encantador Palacio de la Virreina, de exquisita composición clasicista.

Ya que hemos hablado de influencia francesa en el barroco español, iniciada bajo Felipe V y establecida por arquitectos franceses venidos a España en la primera mitad del siglo XVIII, debemos, por lo menos, anotar sus obras más características, como fueron las

del Palacio de La Granja en Segovia y los Jardines de Aranjuez, ambas inspiradas en el palacio y en los jardines de Versalles.

Al iniciarse el siglo XVII los dominios de España en América llegaron a su apogeo cultural y artístico con los virreinatos de México y del Perú. La arquitectura barroca, importada de España, fue la que imperó en el Nuevo Mundo casi hasta fines del siglo XVIII. Al principio fue, por lo general, el barroco andaluz el que se trasladó prácticamente intacto desde el sur de la Península. Luego, más adelante, se mestizó con los aportes indígenas, alcanzando caracteres hondos, lujosos y originales que, a su vez, enriquecieron con sus elementos y motivos al propio barroco español. Fácil es comprender la generalización y la monumentalidad de la arquitectura barroca en América. El espíritu de la Contrarreforma, con toda su autoridad y pompa artísticas, se expresó en genuinas formas barrocas con la abundancia y eficacia necesarias para exaltar la fe católica y provocar, por la elocuencia del arte, el misticismo de una nueva religión en las poblaciones indígenas. Se levantaron soberbios templos y conventos llenos de sentido expresivo y de color local, muchos de ellos comparables a los más hermosos modelos europeos.

En México, la fusión del barroco español con el intenso y brillante espíritu decorativo del arte azteca se dejó sentir muy pronto en los monumentos coloniales. Magníficas iglesias como la Catedral de la Ciudad de México, o como la de Puebla, son aún de clara disciplina renacentista. En cuanto a templos como el Sagrario y la Santísima Trinidad de la Ciudad de México, la Catedral de Zacatecas, la iglesia de Tepotzotlán, San Francisco de Acatepec, Santo Domingo y San Francisco de Puebla, etc., son monumentos mexicanos por sus particularidades: profusión decorativa de formas originales, proporciones propias y nuevo brillo en las cúpulas coloridas por revestimiento de azulejos.

Análoga fusión se produjo en el Virreinato del Perú, donde los elementos incaicos e indígenas penetraron en el arte barroco creando verdaderos estilos regionales y hasta nuevos sistemas constructivos como, por ejemplo, el de Arequipa. En el Cuzco, la ciudad española se superpuso, prácticamente, a la incaica, dando origen a una población única por su carácter simbólico y dos veces imperial. Allí, la Catedral, San Francisco, San Sebastián, San Pedro, y muchos otros templos, presentan un carácter monumental, grave, típico, en el que lo desusado y granítico de la civilización incaica está siempre latente. Luego, tenemos los templos de Puno, profundamente indígenas, con motivos selváticos en su barroquismo; los de Cajamarca y Ayacucho, bordados los unos como finos encajes y de colorida influencia morisca los otros; los de Trujillo, en que se advierte la milenaria plástica indígena de la arquitectura arcillosa de la costa; los de Lima, como la Catedral, San Francisco, La Merced, San Agustín y, en general, toda su arquitectura, llena de barroquismo criollo que va desde lo renacentista de la Catedral hasta el más exaltado churrigueresco de San Agustín, pasando por las formas andaluzas y moriscas del Palacio de Torre Tagle.

En el Ecuador y en Bolivia existen, igualmente, hermosos ejemplos del barroco americano como el de la soberbia iglesia de la Compañía en Quito o la preciosa fachada

de San Francisco en La Paz.

La evolución del barroco en América siguió el curso de sus transformaciones en España y luego en Europa, observándose nítidamente todas las etapas de su desarrollo, desde la afrancesada del siglo XVIII hasta la vienesa que llegó a remotas ciudades como la de Ouro Preto, en el Brasil, donde el genial *Aleijadinho* dejó los más exquisitos ejemplos de un barroco americano.

3. Francia

En Francia, el barroco fue la época de los Luises. Floreció lleno de verdad y frescura bajo Luis XIII, se uniformó con Luis XIV tornándose majestuoso y clasicista, luego se convirtió en el rococó Luis XV para terminar con el movimiento neoclásico de Luis XVI.

El barroco intenso, en que la plasticidad y riqueza de formas llega a extremos de expresión y elocuencia, no apareció en la arquitectura francesa sino en ejemplos aislados o en algunos ambientes interiores. La tradición arquitectural románica y gótica, básicamente constructiva, combinada con el genio artístico nacional, equilibrado y medido, produjo un barroco moderado, claro y elegante.

Después de 30 años de guerras de religión, Francia inició su época barroca a fines del reinado de Enrique IV, en los primeros años del siglo XVII. Ni la pobreza en que se encontraba el país ni el espíritu protestante que persistía fueron factores propicios para el desarrollo del arte barroco. Sin embargo, aparecieron ejemplos que podríamos llamar de transición, como la encantadora Plaza de los Vosgos en París, elegante y precisa en su colorida arquitectura de ladrillo y piedra, o la Galería de los Ciervos en Fontainebleau, con sus grandes nichos y medallones, estatuas y buhardas coronadas con movidos frontones.

Luego comienza una época próspera y de inquietud artística que comprende toda la primera mitad del siglo XVII con el reinado de Luis XIII. El barroco presentó diferentes aspectos y recibió influencias diversas: la arquitectura genuinamente francesa de piedra y ladrillo, la inspirada en el barroco italiano o flamenco y la que conservó las tradiciones renacentistas de Enrique II.

Los caracteres generales barrocos de estas modalidades, que muchas veces se encuentran reunidos en un solo edificio, se observan en los techos muy agudos, ojos de buey, ventanas rasgadas hasta el piso, pabellones con fuertes salientes, vidrios de puertas y ventanas divididos en pequeños rectángulos y grandes escaleras decorativas en forma de herradura como la del patio del Caballo Blanco en Fontainebleau.

Como ya hemos dicho, el más francés de estos aspectos es el de la arquitectura de ladrillo y piedra; ladrillo en los paños de muros y cadenas de piedra de amarre en esquinas y marcos. La ornamentación está toda en el juego colorido de las superficies, en el movimiento de los cuerpos entrantes y salientes y en la silueta aguda de los tejados de pizarra. El Castillo de Bellcroy en Calvados, el de Beaumesnil, el Palacio de Montescot

en Chartres, son, entre numerosísimos y preciosos ejemplos, modelos característicos y diferentes de la arquitectura Luis XIII.

La influencia del barroco flamenco, con todo su lujo de motivos ornamentales, gruesas cartelas, lacerías y mascarones, lo encontramos en el Palacio Fieubert o en el de Sully en París, precioso ejemplar de 1610 en que el equilibrio de las proporciones está fuertemente acentuado por la riqueza de los motivos barrocos. Luego, de volumen nórdico renacentista, pero como erizado por una abundante floración barroca, tenemos el hermoso edificio de la Bolsa de Lille. La influencia del barroco italiano puede observarse en toda pureza en la elegante portada de la Cartuja de Villeneuveles-Avignon. Por último, como uno de los ejemplares más notables de la fusión del barroco con lo esencialmente estructural de la arquitectura religiosa francesa, debemos señalar la iglesia de Santa María de Nevers, en la cual los nuevos elementos y ornamentación se adaptaron con tanta frescura y gracia a la espigada silueta de los altos techos del templo, que el gótico parece allí transfigurarse en barroco.

En cuanto a la arquitectura de la época de composición clasicista, hizo sentir su barroquismo en el movimiento vibrante de los motivos grecorromanos o renacentistas, en el juego de columnas pareadas y salientes y en los fuertes almohadillados de muros, marcos y dinteles. La Municipalidad de Reims expresa, con elocuencia, este aspecto plácido y animado a la vez; en su portada de órdenes superpuestos admiramos una magnífica coronación barroca con columnas salomónicas y graciosos remates laterales. La iglesia de San Pablo y San Luis de París, así como la de San Gervasio, se inspiraron en el barroco jesuítico del Gesú de Roma, pero alzándose en tres cuerpos en lugar de dos debido a la esbeltez de las naves y en forma tan perfecta que sus gráciles y rítmicas fachadas pueden considerarse como dos obras de arte.

De la misma época es el conocido Pabellón del Reloj del Louvre, construido por Lemercier, quien siguió las tradiciones renacentistas anteriores a Enrique II, aunque no dejó de intercalar tres frontones, unos en otros, como un tributo al barroquismo imperante. Pero el arquitecto más representativo de la serenidad y ordenación clasicista fue Salomón de Brosse, autor del Palacio de Justicia de Rennes y del Palacio del Luxemburgo de París. En el primero tenemos un ejemplo de fría y digna corrección, en el segundo —mandado construir por María de Médici— el empleo del orden toscano y el almohadillado de los muros lo relacionan con los palacios florentinos del Renacimiento, siendo en todo lo demás una composición esencialmente francesa.

Al finalizar la primera mitad del siglo XIV aparecieron los primeros indicios del estilo Luis XIV. Francisco Mansart fue el arquitecto iniciador de este estilo arquitectónico con obras de transición en el Castillo de Blois y con su original iglesia de Santa María en París, de planta redonda y capillas elípticas.

La época de Luis XIV, que abarcó toda la segunda mitad del siglo XVII —el gran siglo —, fue uno de los periodos más brillantes de la historia de Francia. El Rey Sol personificaba al Estado más poderoso de Europa y su grandeza se reflejó en un arte majestuoso y de perfecta unidad. La prosperidad comercial e industrial contribuyó, grandemente, a la monumentalidad arquitectónica y a su refinada calidad constructiva. La

creación de las academias de arte y, en particular, la de arquitectura, la disciplinada organización de los trabajos y la directa y oficial dirección de éstos por grandes personalidades artísticas como la de Carlos Le Brun y la de Julio Hardouin-Mansart, imprimió a la arquitectura de todo ese reinado un sello común de armoniosa dignidad y de orgullo por su carácter nacional. En efecto, si bien esa arquitectura se inspiraba en el clasicismo italiano, hubo en ella una originalidad definida en que lo barroco no dejó de aparecer en la amplitud de los grandes conjuntos y en el delicado detalle ornamental. La composición se caracterizó, en lo esencial, por la aplicación de grandes órdenes, columnas y pilastras que abarcaban dos pisos superiores sobre uno inferior que servía de base. Los tejados bajos e invisibles quedaban detrás de las balaustradas de coronación, como en Versalles, o se lucían a la Mansart con sus buhardas redondas, como en la Plaza Vendôme. La ornamentación fue muy sobria: simples arquerías de medio punto, con claves en forma de pequeños mascarones y cuyas juntas horizontales se acentuaban fuertemente, formando el motivo principal de los pisos bajos. Cornisas y marcos muy finos y lisos encuadraban las ventanas entre las columnas y pilastras. Fue frecuente el empleo de perillones de remate en forma de antorchas y los nichos, esculturas y bajorrelieves aparecían precisos, en su sitio, y siempre de una ejecución acabada. Hubo una gran medida y seguridad en el variado juego de estos pocos elementos.

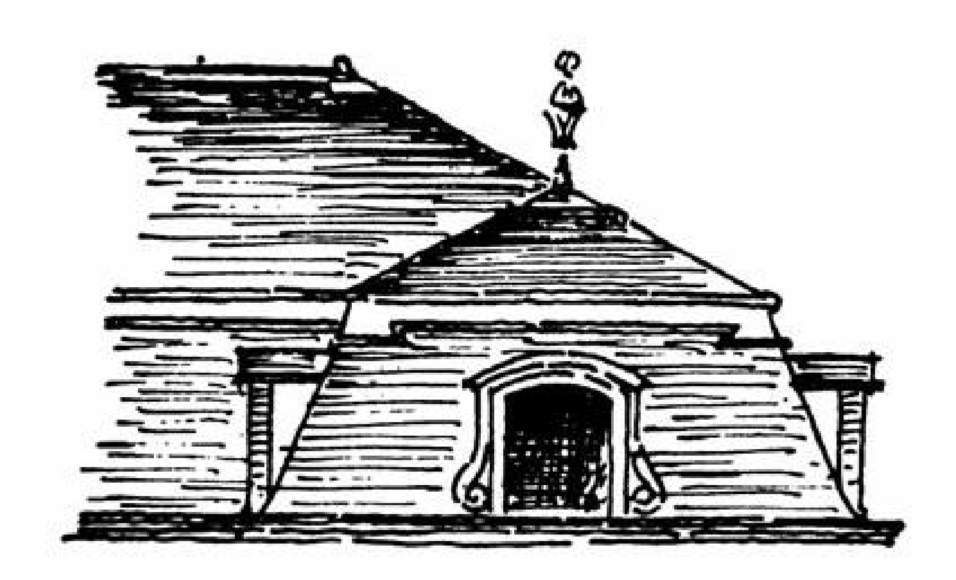


FIGURA IV.3. *Tejado a la Mansart.*

Los primeros edificios de esta época tenían aún los pisos divididos por órdenes superpuestos; su más hermoso ejemplo es el castillo de Maisons-Laffite por Francisco Mansart, notable por armonioso y noble. Pero fue el castillo de Vaux-le-Vicomte en Seine-et-Marne, por Le Vau, el que estableció definitivamente todo el estilo de esta arquitectura; su amplitud señorial y magníficos jardines inspiraron a los autores del Palacio de Versalles.

La columnata del Louvre, de Perrault, fue indudablemente, por su dignidad y sencillez de líneas, una de las obras de arte del estilo Luis XIV. Otro aspecto interesante de esta arquitectura lo constituyen las puertas construidas por entonces en algunas ciudades; en París tenemos las de San Martín y San Dionisio, que no parecen conservar ya ningún elemento renacentista.

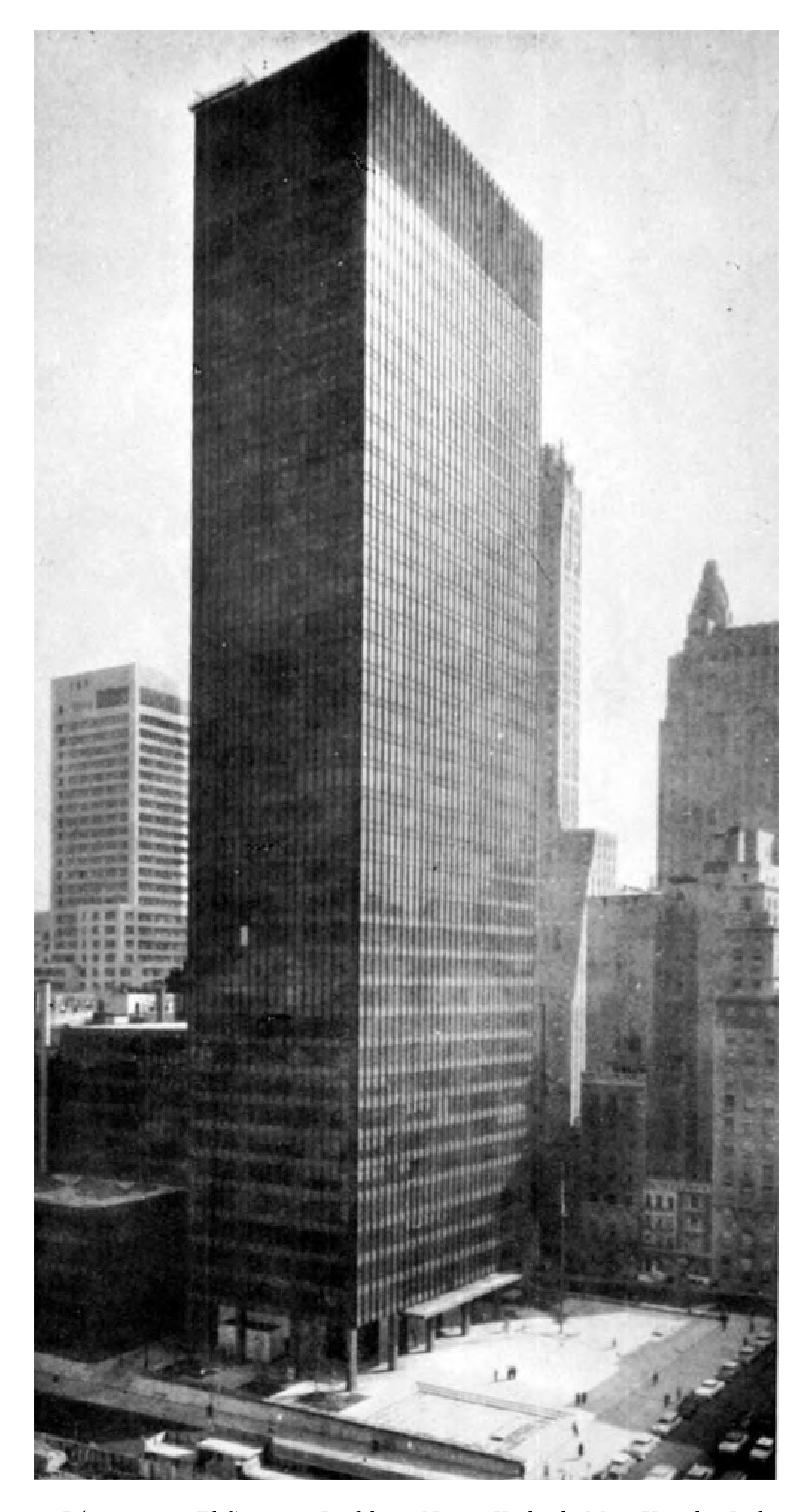


LÁMINA IV.3. *El Seagram Building, Nueva York, de Mies-Van-der-Rohe.*

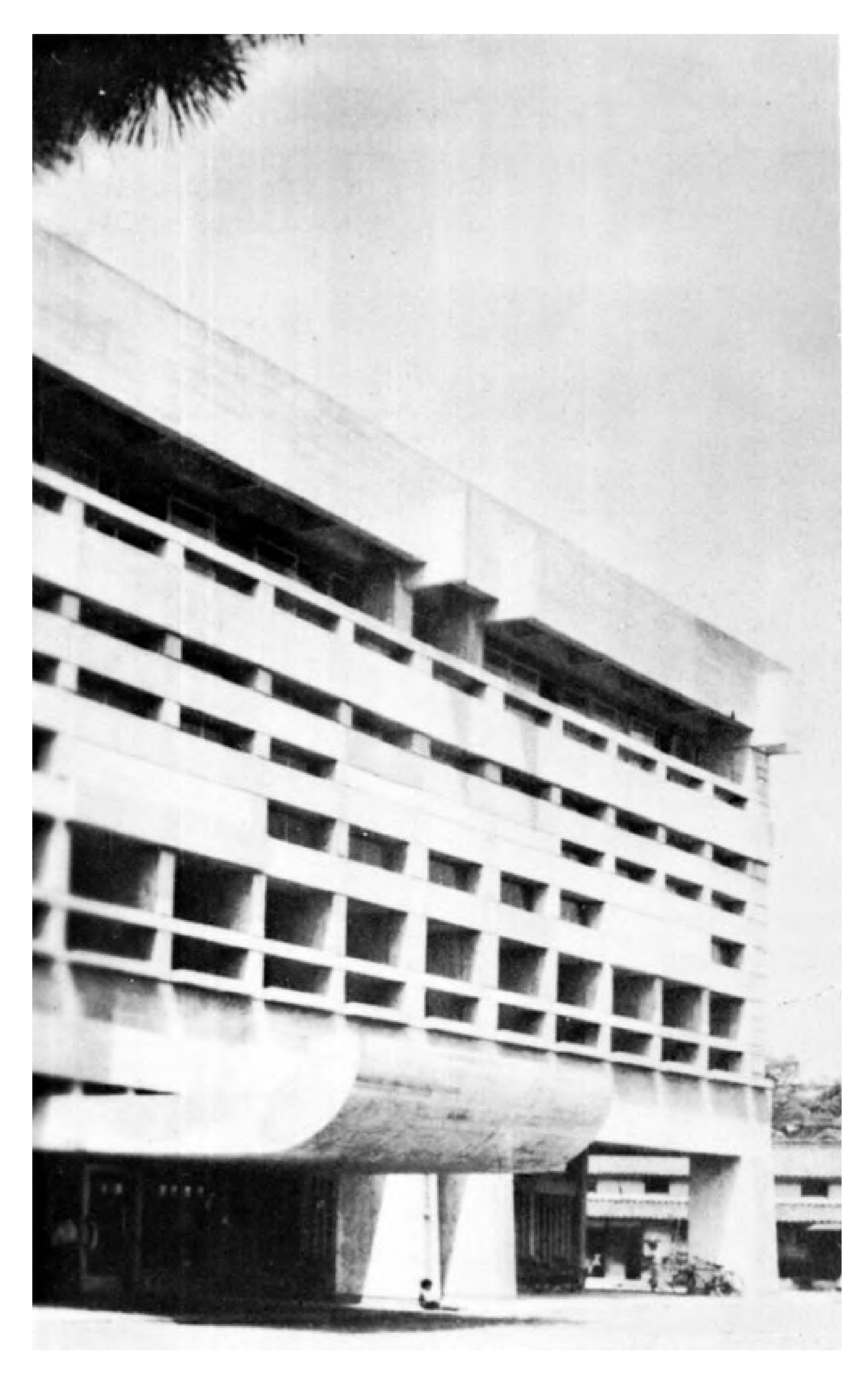


LÁMINA IV.4. *City Hall, de Karashiki Tengo Tenge.*

No podían dejar de crearse grandes plazas durante una época de profundas perspectivas y de armonía de conjuntos; la plaza de las Victorias y la plaza Vendôme en París ilustran brillantemente este propósito. La plaza Vendôme, diseñada por Hardouin-Mansart, sobrino de Francisco Mansart, de quien ya hemos hablado, constituye, tal vez, la realización de mayor valor estético de la época por la pureza y distinción de su arquitectura.

Pero donde el sentido de amplitud y grandeza llegó a su apogeo fue en la construcción del Castillo de Versalles. Allí, con una naturaleza transformada en parque de fuentes, boscajes y anchas lejanías, se creó un mundo armonioso de pompa y ritmo arquitectónicos. El Castillo presenta una fachada continua de 670 metros de largo con frente a los jardines interiores. Sus alas se abren rectas, a cada lado del pequeño edificio central de ladrillo y piedra que forma la "Cour de Marbre", antiguo pabellón de caza de Luis XIII, y se alinean constituyendo una extendida unidad arquitectónica como la de una inmensa parada militar, con sus cuerpos rítmicamente salientes y sus trofeos de coronación en alto; los órdenes no abarcan los dos pisos superiores; las pilastras se suceden pareadas en el piso central siguiendo una alternancia bramantina que permite su continuidad sin caer en la monotonía. El castillo principió a construirse bajo la dirección de Le Vau, pero luego Hardouin-Mansart proyectó su forma actual y llevó a cabo los trabajos con la intervención de Carlos Le Brun, pintor de la corte, quien se encargó de la decoración interior del palacio, y de Andrés Le Nôtre, quien dibujó los jardines; cerca de 38 000 obreros fueron ocupados en las diferentes obras. Además de los numerosos y suntuosos salones como el de la Paz, el de la Reina, etc., lo más notable, como arquitectura interior y expresión ornamental del estilo, es la Galería de los Espejos, de 70 metros de largo, formada por una sucesión de esbeltos arcos con espejos entre doradas pilastras corintias; los motivos escultóricos de la cornisa superior y la riqueza pictórica de la bóveda rebajada son de un reluciente pero medido barroquismo. Le Nôtre, cuyo genio para el planeamiento de jardines hizo escuela en el mundo, creó en Versalles un pequeño universo en el cual la disposición arquitectónica de las avenidas, fuentes, templetes y estatuas se funde armoniosamente con los tupidos boscajes y con la belleza natural del paisaje. Obra del mismo Le Nôtre fueron, entre otros, los célebres parques de Fontainebleau y de Saint Cloud.

Frente a la entrada del Castillo de Versalles, Hardouin-Mansart construyó luego, con idéntica unidad de estilo, el Gran Trianón y el edificio de las caballerizas.

Entre los templos parisienses más típicos de la época pueden citarse el de la Sorbona, el de Val-de-Grâce y el de los Inválidos. Son composiciones en las que el estilo jesuítico de la fachada del Gesú y las cúpulas renacentistas romanas se combinan con maestría. Esta unificación de grandes y básicos motivos arquitectónicos llegó a su más alta expresión estética en los Inválidos, cuya fachada y cúpula forman un solo cuerpo lleno de esbelta elegancia. En el interior del templo, el barroco se manifestó, plenamente, por la combinación constructiva de tres cúpulas superpuestas para lograr un efecto de mayor altura, de ilusión aérea: la cúpula exterior, una cúpula intermediaria que techa el crucero

con figuraciones pictóricas de cielo y nubes, y luego una más baja, abierta en el centro, de manera que la intermediaria aparece como el espacio mismo.

Al finalizar el siglo XVII y durante los primeros años del siglo XVIII, el propio Luis XIV, fatigado por la repetición de formas cuyo carácter se hacía ya demasiado monótono y protocolar, pidió a sus artistas más libertad y frescura en sus creaciones. El deseo del Rey coincidió con la reacción natural hacia un arte menos oficial y severo que fue el que inició la Regencia. Aparecieron los palacios de Charolais, Estrées y Soubisse en París, y Hardouin-Mansart construyó con ese mismo espíritu el castillo de Meudon, dando una nota de originalidad y juventud al suprimir, por completo, los órdenes clásicos y al hacer brillar sus muros mediante un juego de cadenas de piedra y de graciosas coronaciones curvas sobre las ventanas principales. Otra de las últimas y bellísimas obras de este gran maestro de la arquitectura fue la capilla de Versalles (1696-1710). Por primera vez la bóveda de una nave de iglesia reposa directamente sobre las hiladas laterales y libres de las columnas, lo que da, como consecuencia, una gran ligereza de proporciones interiores y un nuevo efecto de volúmenes, pues el cuerpo central de la nave sobresale aislado, con un lujoso y empinado techo, por entre las rectas balaustradas de las terrazas laterales.

La ornamentación de la última época de Luis XIV fue ya mucho menos pomposa, más leve y fina; surgieron motivos como conchas, florones y palmetas de coronación. Los ángulos de los recuadros y paneles principiaron a redondearse con molduras caprichosas y curvas como transición al estilo Luis XV.

Hemos visto algunos ejemplos de transición entre la época de Luis XIV y la Regencia. En cuanto al periodo de la Regencia (1715-1725) puede considerarse como involucrado en el carácter general del arte y de la arquitectura Luis XV, que se prolongó aun después de la primera mitad del siglo XVIII.

Los motivos ornamentales durante los primeros años de iniciación de la Regencia adquirieron una mayor libertad de composición, movidos por una fantasía aún moderada y enriquecidos con nuevas figuraciones: quimeras, dragones y máscaras de mujer con grandes diademas. Los órdenes arquitectónicos se mantuvieron todavía encuadrando paneles curvos y ordenando la disposición general de los grandes ambientes interiores, como en el caso del palacio de Evreux en la plaza Vendôme. La arquitectura no llegó a ser muy fecunda en tan corto espacio de tiempo; sin embargo, la Regencia ha dejado obras importantes como la plaza Bellecourt de Lyon, el Palacio de Lohar en Estrasburgo y, sobre todo, el modelo clásico del estilo, el extenso edificio de las caballerizas del castillo de Chantilly. Observamos en él una franca ruptura con el espíritu demasiado digno de la arquitectura anterior; el gran arco de la portada, volteado con la misma cornisa de coronación del edificio, los animados relieves y motivos escultóricos, las cadenas que suben hasta las aristas del tejado, todo, en fin, expresa un deseo de independencia que redunda como en un renacimiento de las formas barrocas.

Estos caracteres de renovación y de libertad se acentuaron intensamente hasta llegar al propio arte Luis XV que adquirió con ellos una gran originalidad y frescura. Apareció entonces un naturalismo refinado, seductor, lleno de fantasía y de juego, que correspondía exactamente al espíritu de una época galante de costumbres libres y de vida

refinada y lujosa. Primó la ornamentación interior de los palacios y de las *folies* —pequeños pabellones campestres de cita y de fiestas—, de salones, dormitorios y *boudoirs*. Un nuevo barroquismo de formas depuradas y finas, lleno de gracia y de fantasía, cristalizó en esa arquitectura de intimidad y riqueza, naciendo el llamado estilo "rococó".

Todo elemento clásico había desaparecido, los muros se dividieron en caprichosos paneles bordeados por sinuosas molduras y coronados por medallones y pinturas. Los ángulos y remates se formaron con motivos naturalistas, asimétricos, en los que se veían cartelas aladas, cintas, conchas y caracoles retorcidos y calados. A este género de ornamentación se le llamó *rocaille*. Los techos se convirtieron en cielos rasos con rosetones y aparentaban estar suspendidos por cornisas entrantes en forma de profundas gargantas. Finalmente, si agregamos a estos aspectos la policromía de los paneles y el frecuente exotismo de aportes ornamentales de Oriente, como las *chinoiseries* y las *turqueries* ejecutadas en sedas y en lacas, comprenderemos la enorme distancia que separó al arte de la Regencia del arte clásico renacentista. Entre los maestros decoradores de la época se destacaron Meissonier, Natoire y Lancret, estos dos últimos exquisitos pintores.

Los más notables exponentes del estilo se encuentran en Versalles; en el actual edificio del Ministerio de Trabajos Públicos; en el Palacio Soubisse en París y en la sala del Consejo del castillo de Fontainebleau, sin contar otros tantos interiores que aún se admiran en muchas ciudades de Francia.

Es interesante observar, en la arquitectura Luis XV, el contraste que existe entre la riqueza y la fantasía de sus formas interiores y la absoluta sencillez de su aspecto exterior. Parece como si todo el refinamiento y sutileza de este arte se hubiesen concentrado exteriormente en la pureza de las líneas, en la elegancia de las proporciones, en la supresión de todo aditamento clásico y, en muchos casos, hasta de los mismos adornos. Podría decirse que, desde el gótico, no había aparecido en el país una arquitectura con tanta originalidad y acentuación francesas. La Abadía de Remiremont, el palacio Matignon y el de Peyrenc de Moras en París, son edificios típicos de este aspecto arquitectónico. El palacio de Peyrenc de Moras fue la obra de arte de la primera mitad del siglo XVIII. En él aparecieron todas las cualidades y novedades del estilo; una amable alegría y frescura lograda con un mínimo de elementos, muros llanos con sus cadenas de amarre, altas ventanas, simples tejados en punta y un suave redondeo en las esquinas de sus dos cuerpos laterales. Luego, el plano ofrecía ya una distribución más libre, íntima y confortable, en que la función de las habitaciones y servicios primaba sobre la rigidez prestablecida de patios, ejes y sucesión de salones del periodo anterior.

Es de notar que, por lo general, los arcos rebajados, en forma de segmento de círculo, tenían continuo empleo en puertas y ventanas. La herrería llegó a su apogeo como elemento ornamental en verjas, rejas y balcones, siendo notables las monumentales puertas de hierro forjado de la plaza Stanislas de Nancy, uno de los conjuntos más definidos de estilo Luis XV. En lo religioso, la arquitectura no presentó particularidades llamativas; las fachadas jesuíticas se mantuvieron con más o menos matices como en

Nuestra Señora de las Victorias o en San Roque en París. Sólo, como novedad, surgieron las “glorias” suspendidas sobre los altares, cual joyas transparentes y finales del barroco.

4. Países bajos

Una vez terminada, en 1609, la lucha entre España y las provincias protestantes de los Países Bajos, se inició en ellos un periodo de prosperidad, de afirmación nacional, de entusiasmo y abundancia que se reflejó en una notable producción artística, sobre todo pictórica, de los grandes maestros de Flandes y de Holanda: Rubens y Rembrandt.

Allí donde pudo sostenerse el catolicismo en Bélgica, la arquitectura barroca tuvo un desarrollo propio y exuberante, típica expresión de su burguesía triunfante, laboriosa y amante de la vida.

El genio pictórico de su pueblo predominó en esta arquitectura profusamente ornamentada y colorida. El propio Rubens introdujo el nuevo arte en su casa de Amberes, donde acumuló, con la mayor fantasía, los más diversos motivos del barroco, sobre todo italiano. La hermosa plaza de Bruselas con sus edificios ampulosos y dorados, llenos de volutas y pináculos, nos muestra ese sentido pictórico y brillante de la arquitectura. La iglesia de las Beguinas, igualmente en Bruselas, es otro magnífico y elegante ejemplo de riqueza y superposición de diversas formas barrocas; su fachada parece más bien la de un rico palacio burgués que la de un templo. La influencia italiana aparece más pura en la iglesia de los jesuitas en Amberes y en la de San Pedro en Gante.

En cuanto a Holanda, en la que se estableció el calvinismo, su arquitectura fue austera y difícilmente se apartó de las normas clásicas que prevalecían en los monumentos de la época. Con ese espíritu se construyó el bello Museo Mauritz de La Haya. Sin embargo, aparecieron algunos ejemplos de un barroquismo encantador, como el de la pequeña Municipalidad de Sneek, en que la escalera y los marcos bordados de piedra blanca contrastan con la desnudez y sobriedad de los rojos muros de ladrillo.

5. Alemania

Alemania, devastada y empobrecida por la Guerra de Treinta Años y por sus luchas intestinas, resurgió lentamente constituyéndose en sus diferentes estados, cortes principescas que fomentaron las artes y enriquecieron el país con notables monumentos barrocos. Fueron, sobre todo, los reinos de Austria y de Baviera, que permanecieron fieles a Roma durante la Reforma, los que lograron una natural y entusiasta eclosión de arte barroco.

Desde mediados del siglo XVII —un poco tarde en relación con los demás países de Europa— se observó una gran inquietud por las nuevas formas venidas de Italia y de Francia que, unidas al intenso naturalismo alemán, produjeron un barroco jugoso, denso

y lleno de fantasía. Estos caracteres propios, nacionales, llegaron a su apogeo en el siglo XVIII. Con este siglo se inició un periodo de gran prosperidad para los estados alemanes. Sus cortes rivalizaban entonces en lujo y en arte y se construyeron magníficos palacios con amplitud y pompa versallescas. El estilo Luis XV, el rococó, imperaba en la forma, pero el fondo era elocuentemente alemán. La libertad y el capricho de los motivos y elementos arquitectónicos tenían un movimiento y novedad extraordinarios y característicos. Esta soltura ingenua, abundante y caprichosa de las formas, se debió a la falta de escuelas y disciplinas anteriores, a la ausencia de una misma línea evolutiva en arte como existió en Italia y, sobre todo, en Francia. En Alemania el barroco surgió como floración espontánea y fuerte; el genio germano parecía crearlo con dinamismo gótico.

En Múnich, Dresde, Berlín, Viena, tenemos expresiones variadas, podríamos decir locales, del barroco alemán del primer periodo que corresponde en Francia al de Luis XIV y a la transición con Luis XV. En Múnich, los palacios de Schleissheim y Nymphenburg presentan una marcada influencia francesa. En Dresde, el palacio del Zwinger, construido para las fiestas de los reyes de Sajonia, es uno de los más típicos ejemplos del barroco alemán; si bien muchos aspectos de su ornamentación se inspiraron en el barroco italiano, ese hermoso edificio es de un naturalismo tan copioso y fresco que sus pabellones semejan grandes y elaboradas piezas de fina porcelana. Es notable cómo sus guirnaldas y soportes en forma de hermes, frisos, balaustradas y pilastras, volutas, cartelas y perillones van sucediéndose y ascendiendo como aflorados unos de otros hasta alcanzar los nutridos encajes de la coronación.

En Berlín imperó más bien un clasicismo ecléctico en el que observamos, como en el Palacio Real, cuerpos salientes sobre una amplitud mural de carácter italiano que nos recuerdan a los del Castillo de Versalles. La personalidad conservadora, académica, de Andreas Schlüter, arquitecto del Palacio Real, fue como una pauta en la arquitectura berlinesa hasta empalmar con el neoclasicismo de fines del siglo XVIII.

El barroco adquirió en Viena un encanto particular en que las influencias italianas y germano-orientales se combinaron con elegancia como en los palacios de Trantson, de Kinsky, y muchos otros que forman conjuntos con sus lujosas coronaciones centrales de espigados frontones.

Ya que hemos hablado de Viena, mencionaremos uno de sus monumentos más característicos de esta época: la iglesia de San Carlos Borromeo, en la que el barroquismo de su complicada planta ovalada se traduce en un imponente conjunto de cuerpos con torres en los extremos de una larga galería frontal, pórtico clásico de entrada, dos enormes columnas que imitan la de Trajano en Roma y una hermosa cúpula central.

Pero no fue ésta sino un modelo aislado, podríamos llamarlo romano, de la arquitectura de los templos barrocos en Alemania; en realidad, la variedad de tipos era enorme. Los más genuinos fueron los de las iglesias parroquiales, como la de Kempten o la de los Teatinos en Múnich, con sus fachadas jesuíticas pero dotadas de altas torres con pilastras y coronadas por graciosos cupulines bulbosos. Luego, las iglesias, más italianas, de Mannheim y Ottobeuren y las borrominescas como la de Einsiedeln en la Suiza germana. Por último, las ya muy alemanas en su composición dieciochesca: las de

Vierzehnheiligen y de Neresheim, obras de Balthasar Neuman, uno de los más grandes y personales arquitectos del barroco alemán.

El Palacio de Wurzburgo, construido por este gran arquitecto para el arzobispo Felipe Francisco de Schönborn, fue una de las más grandiosas construcciones palaciegas de Alemania; modelo de aquellos ostentosos y principescos grupos arquitectónicos rodeados de inmensos parques y que, durante todo el siglo XVIII, rivalizaron como expresiones de magnificencia entre las cortes de los estados germanos. El Palacio del duque de Baden en Carlsruhe, el de Brühl en Bonn, el de Linderhoff en la Alta Baviera, el de Amalienburg en Múnich ilustran, plenamente, el sentido aparatoso y refinado de una arquitectura en que el espíritu del barroco y los jardines diseñados por Le Nôtre fueron la base de todas sus composiciones. Uno de los más grandes admiradores del arte francés de la época fue Federico el Grande, quien creó en Potsdam, para la corte de Prusia, un pequeño y exquisito mundo versallesco y, con Sanssouci, uno de los más bellos parques de Alemania.

6. Rusia

El barroco en Rusia fue, sobre todo, impulsado por Pedro el Grande, quien hizo venir arquitectos de Italia y Francia en el deseo de hacer imperar el arte occidental en la corte semioriental de los zares. La fusión de la arquitectura barroca europea con el orientalismo ruso es notable en el Kremlin, por ejemplo, construido por arquitectos italianos. El Convento Smolny en Leningrado es otro exponente de esta curiosa compenetración de formas en que las cúpulas bulbosas asiáticas coronan, armoniosamente, torres de pilastras y entablamentos barrocos. Una de las más bellas iglesias de este tipo es la de San Andrés, en Kiev, con sus cuatro torrecillas de ángulo y su elegante cúpula central. Luego el Palacio y bellos jardines de Peterhoff, obra del francés Leblond, y el enorme Palacio de Zarskoye-Selo, de influencia italiana, muestran una arquitectura barroca de mayor compostura y línea occidental.

7. Inglaterra

En cuanto al periodo barroco en Inglaterra, éste fue prácticamente nulo como nueva expresión de arte y en comparación con los otros países de Europa. Fuera de algunos ejemplos aislados, motivos ornamentales de portadas e interiores, sobre todo inspirados en el barroco italiano, la corriente que imperó, hasta conectarse con el neoclasicismo del siglo XVIII, fue la tradición palladiana y renacentista francesa de sus grandes maestros clásicos, entre los que sobresalió la extraordinaria figura de Wren.

V

ARQUITECTURA MODERNA

1. El neoclasicismo y el siglo xix

El neoclasicismo de Luis XVI y, esencialmente, el ecléctico, abundante y universal que abarcó todo el siglo xix y que llega aún hasta nosotros, puede considerarse, objetivamente, como uno de los más violentos reactivos de la arquitectura actual.

La rigidez y el formalismo de la arquitectura neoclásica —de indiscutible y fría grandeza en muchos casos—, y su ya marchita armazón decorativa, dejaron de corresponder en forma absoluta a las nuevas necesidades de la sociedad humana y a su sensibilidad artística.

Esta relación no representa, por cierto, sino un aspecto, una resultante aparente, visible, de los profundos factores que han intervenido en la formación de la arquitectura actual: Revolución Industrial de mediados del siglo xix, problemas sociales y económicos, sentido maquinista de la vida, nuevos materiales de construcción, etc. Sin embargo, no podríamos apreciar, debidamente, el surgimiento de esta arquitectura sorprendente, que acababa de nacer y se desarrollaba magníficamente, si no hemos conocido antes la trayectoria y lo fundamental del neoclasicismo. Si no midiéramos la rapidez de las transiciones, que no varían lo esencial de la comparación, poco comprenderíamos, por ejemplo, la primera arquitectura cristiana de Occidente sin haber antes conocido la ya cansada y disgregada arquitectura del Imperio romano. Creemos, por consiguiente, lógico iniciar este capítulo hablando, sumariamente, de la arquitectura neoclásica desde sus diáfanos y justificados aspectos de mediados del siglo xviii hasta sus últimas y recientes realizaciones que, por faltas de vida y casi siempre solemnes, Le Corbusier llama, con mordaz ironía, *las pompas fúnebres de la arquitectura clásica*.

Dos factores coincidieron —y estas coincidencias son profundas en la historia del arte — para que el purismo de las formas clásicas renaciera a mediados del siglo xviii: el cansancio natural producido por el barroco y el rococó, que hizo desear más claridad, disciplina y orden en la arquitectura, y el conocimiento directo e histórico de la antigua Grecia debido a las excavaciones de las ruinas de Herculano y Pompeya, a viajes, estudios y libros fundamentales como los de Winckelmann y Lessing. La arquitectura clásica se puso de nuevo al día. Francia, directora del arte en el mundo desde Luis XIV, dio los principales y primeros modelos. Al final del reinado de Luis XV, de 1750 a 1775, el más ilustre arquitecto de la época neoclásica fue Gabriel; construyó el castillo de Compiègne, de fría corrección académica, y la Escuela Militar de París, con sus preciosos pabellones dórico-romanos. En 1761, Gabriel se encargó de levantar los edificios de la Plaza de La Concordia en París, hoy Ministerio de Marina y Hotel Grillon, composiciones magistrales de disciplina clásica y elegancia. Pero la obra maestra de este gran arquitecto fue la que creó para Madame Pompadour, una de las personalidades más importantes del movimiento neoclásico: el Pequeño Trianón en Versalles, en que el

espíritu de orden y claridad griegos se funden con la medida y gracia del gusto francés. Se descubrió que las enseñanzas de Vitruvio y de Vignola habían impreso a la arquitectura griega un falso carácter de rigidez y de fórmula, que se trataba de un arte flexible, de múltiples posibilidades, y tan sólo en París se levantaron una serie de edificios en que las formas griegas, helenísticas y grecorromanas se enlazaron con belleza y armonía; el Palacio Real, el de la Moneda y otros residenciales como los del Châtelet —hoy Ministerio del Trabajo—, de Galiffet, de Roger y de Fleury. Luego, se construyó uno de los castillos más bellos del estilo en Seine-et-Oise: el de Marais, obra del arquitecto Neveu.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII existió en toda Francia una actividad arquitectónica abundante y de la mejor calidad; la Plaza Real de Reims, la Municipalidad de Metz, por Blondel y, sobre todo, el Teatro de Burdeos por Victor Louis, magnífico modelo de tantos grandes teatros que se han construido luego en el mundo. La fachada del teatro de Amiens puede considerarse como una de las más perfectas composiciones de arquitectura Luis XVI.

En cuanto a los edificios religiosos, las iglesias de San Eustaquio y de San Sulpicio en París, que rompieron con las formas jesuíticas externas remplazándolas por una extendida superposición horizontal de órdenes y separadas torres, son ejemplos muy expresivos de la intensidad del neoclasicismo durante este periodo. Pero la obra religiosa más famosa y característica fue la iglesia de Santa Genoveva en París. Este templo, llamado hoy el Panteón —mausoleo dedicado a las grandes figuras de Francia—, lo comenzó el arquitecto Soufflot, en 1758, inspirándose en las columnatas y cúpulas helenístico-romanas, y ha constituido uno de los principales modelos de los múltiples palacios legislativos, de justicia, etc., que se han levantado después en los siglos XIX y XX. Los motivos ornamentales de mascarones, cascadas de flores y retorcidos caracoles del estilo *rocaille* se cambiaron por finas guirnaldas, grecas, ovoides, cintas y palmetas clásicas. Hubo placidez de líneas rectas, amplios recuadros, reducidos salientes y limpieza decorativa. Los órdenes se trataron con la mayor sabiduría y refinamiento.

Es interesante anotar que la reacción contra las últimas manifestaciones licenciosas y galantes del barroco, contenida por lo general en una severa disciplina académica, fue en el fondo muy intensa, produciendo, aisladamente, a fines del siglo XVIII, verdaderas figuras revolucionarias. Una de ellas fue la de Claudio Nicolás Ledoux, arquitecto de Luis XVI, quien, por su arte sobrio y desnudo, su sentido de la función en las formas, su ideal humano y su extraordinaria fantasía, puede ser considerado como precursor de la arquitectura moderna. Fue este espíritu innovador el que, pasando de lo estético a lo social y político, desencadenó la Revolución francesa.

Durante el Directorio —últimos años del siglo XVIII— el neoclasicismo no varió en lo esencial. Se quiso dar un carácter democrático a sus formas elegantes y lujosas para que recordasen las virtudes austeras de la Roma republicana. El neoclasicismo se hizo revolucionario y adquirió autoridad moral. La fachada del pabellón de entrada del castillo de Bagatelle tiene toda la expresión de arte frío y sereno que se deseaba lograr. La decoración se tornó de una gran sencillez; líneas finas y dibujos leves, rombos y

medallones que imitaban en lo interior construcciones murales de estilo pompeyano, y en el exterior, aparecieron elementos característicos y curiosos como esfinges aladas soportando sobre sus cabezas canastillas de fruta…

Luego, siguió el gran periodo del neoclasicismo que se inició en el siglo XIX con Napoleón I: el estilo imperio. El neoclasicismo imperial se prolongó con corrección y pureza hasta más o menos 1830. Después, el movimiento romántico lo alteró, disolviéndolo en parte, y luego la construcción de hierro, a mediados y fines del siglo XIX, lo utilizó como armazón externa, relleno o pretexto para las más diversas arquitecturas. Fue el eclecticismo del que trataremos después de indicar algunos ejemplos de este último aspecto de la arquitectura neoclásica, no sólo en Francia sino en otras partes del mundo.

Napoleón hizo renacer, en París, la grandiosidad de algunos monumentos romanos, y así como David fue el tiránico pintor de la época, Percier y Fontaine fueron los directores absolutos de su arquitectura. Se levantó la iglesia de la Magdalena —Templo de la Gloria —, imitando, exactamente, los templos corintios del Imperio romano, pero sin lograr el efecto de éstos por estar la iglesia napoleónica encuadrada entre edificios más altos. Se construyeron asimismo, en París, la Bolsa y el Palacio Borbón —actual Cámara de Diputados— con idéntico espíritu. En 1806, Chalgrin principió a erigir el Arco del Triunfo de la Estrella, monumento a las victorias de Napoleón, imponente por sus hermosas proporciones, ubicación y sobriedad de líneas; en él se suprimieron los órdenes de columnas empotradas de los arcos romanos. Luego, se levantó la columna Vendóme, réplica exacta de la de Trajano, pero en bronce. La obra más característica de Perder y Fontaine fue, sin duda, el precioso Arco de Triunfo en la plaza del Carrousel, que por su colorido y gracia de líneas tiene un espíritu más francés que romano. Las fachadas de las casas se inspiraron, generalmente, en la austeridad del Renacimiento florentino, como la del conocido palacio de la calle de Aboukir en París.

Los órdenes se tornaron más severos y en los motivos ornamentales figuraban escudos, águilas, trofeos, coronas y victorias. En las mamparas de las tiendas parisinas de la época aparecieron arcos de medio punto ornamentados o divididos por finos dibujos de rayos o flechas en abanico. Los soportes y jambas de madera tomaron casi siempre la forma de delgadas columnillas como aquellas de las pinturas murales de la antigua Roma.

La evolución fue más lenta en Alemania. La influencia del rococó se prolongó hasta la Revolución francesa; en seguida, en lugar del neoclasicismo imperial, se produjo un entusiasta y erudito renacimiento helenístico. Se construyó en Berlín la Puerta de Brandeburgo, la iglesia de San Nicolás y el Teatro, obra esta última de Schinkel, uno de los más notables arquitectos de la época. Luego, en Múnich, se edificaron la Gliptoteca y los Propileos. En Baden y en Ratisbona aparecieron columnatas, iglesias y palacios. Este surgimiento neoclásico es de la mayor importancia para la historia del arte porque obligó al detallado estudio de los monumentos griegos.

España, fatigada por sus luchas dinásticas e influencias extranjeras, acogió el neoclasicismo con cierta apatía. Se incorporó a él lentamente, pero sin desprenderse del todo de su propia e intensa expresión plástica herreriana y barroca. En Madrid tenemos la

puerta de Alcalá, las iglesias de San Francisco el Grande, de San Justo y San Marcos y el Palacio Real, inspirado en el de Versalles; las iglesias de San Felipe Neri en Málaga y en Barcelona; por último, las fachadas de las catedrales de Murcia, Lugo, Cádiz, etcétera.

La arquitectura neoclásica en Italia no dejó de ser ampulosa, barroca aún, en el fondo, como en las iglesias de San Pantaleón en Roma y Santa Magdalena en Venecia y en el Casino de Libia en Florencia.

En Inglaterra, los más conocidos representantes del retorno a determinado purismo clásico fueron los hermanos Robert y James Adam, quienes fundaron una escuela de arte en la que los motivos de estilo imperio eran estilizados en finos y distinguidos dibujos. En Londres se construyeron, con fría desnudez académica, el enorme Somerset House, la Bolsa, el Museo Británico, San Pancracio y muchos otros edificios. En Inglaterra, donde el barroco casi no dejó huellas, se prolongaron insensiblemente las arraigadas tradiciones del bramantismo de sir Christopher Wren.

La herencia neoclásica inglesa fue muy fecunda en los Estados Unidos, donde los estilos coloniales reprodujeron, con dignidad regional y encanto campestre, las características esenciales de la arquitectura de fines del siglo XVIII. Después de la revolución y en los años posteriores a la independencia, existió un verdadero ideal estético hacia una arquitectura nacional bajo modelos griegos, como expresión de pureza democrática. El Capitolio de Washington fue el exponente máximo de esta aspiración republicana, luego la Casa Blanca, la generalidad de los edificios públicos en todo el territorio y las residencias con sus altos pórticos columnados y frontones de madera. Estas últimas determinaron verdaderos estilos, como el georgiano en el sur y el virginiano en el norte, cuyo ejemplo más conocido es la casa de George Washington en Mount Vernon. Estas formas primitivas de la arquitectura norteamericana han permanecido tan profundamente arraigadas que, en la actualidad, gran número de construcciones oficiales ostentan una composición clasicista.

LÁMINA V.1. *Iglesia de Rodchamps, de Le Corbusier.*

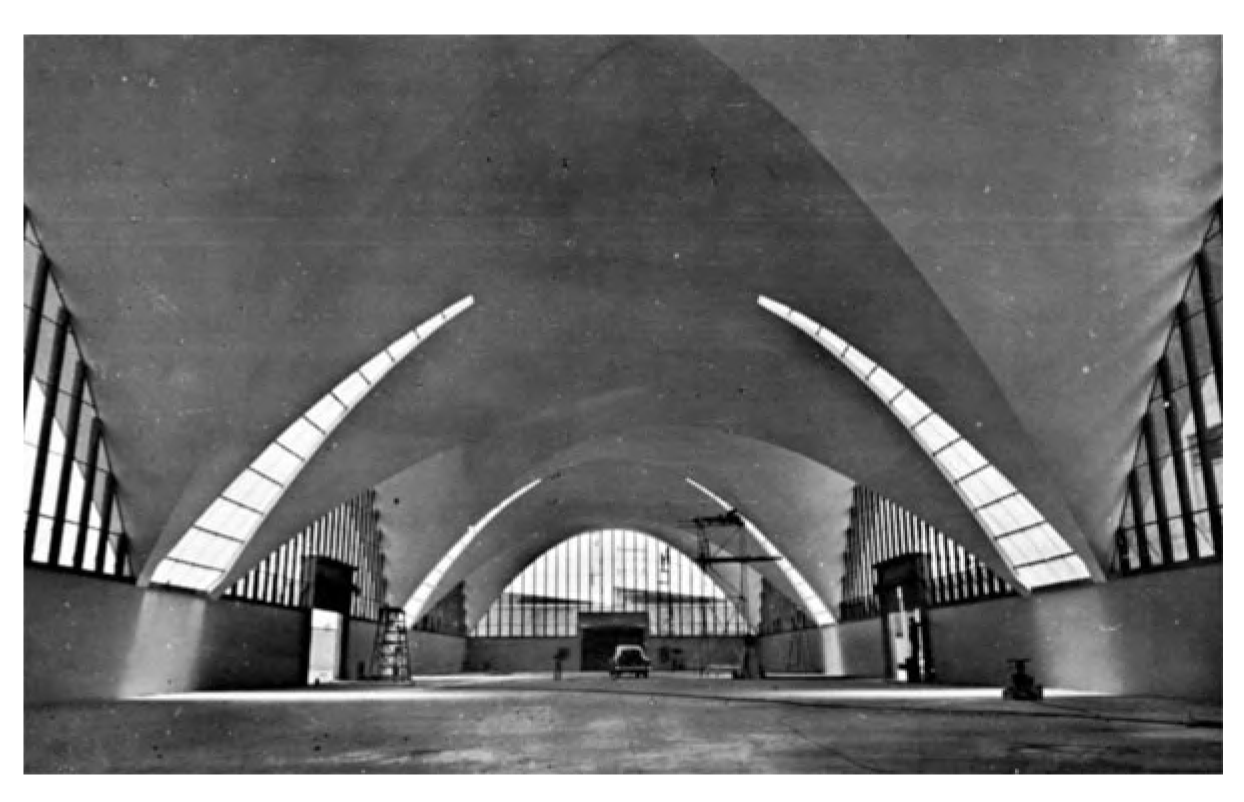


LÁMINA V.2. *Salón de un edificio industrial, de Félix Candela.*

En los países de la América del Sur, la tradición barroca hispánica se traslucía, con más o menos matices, mediante el neoclasicismo de sus edificios, sobre todo en México y en el Perú, donde la dominación española y el mestizaje consecuente fueron tan profundos.

Para finalizar esta breve reseña sobre el neoclasicismo diremos que, aun en Rusia, el pseudohelénico palacio del Hermitage en Leningrado y la Catedral de Kasán, por ejemplo, son elocuentes expresiones de la arquitectura que se universalizó como fueron universales las generosas ideas de la Revolución francesa, generadoras de su principal impulso.

La belleza formal, mediterránea, del neoclasicismo no podía satisfacer la sensibilidad de los pueblos germánicos europeos, cuyo sentido espiritual del arte los hacía anhelar formas trascendentes orientadas hacia ideales de infinito y ensueño. Presentían que el retorno al frío clasicismo les paralizaría sus propias posibilidades creadoras, sus aspiraciones hacia un arte nacional, detendría el curso de sus tradiciones estéticas. La desesperanza ante la realidad del neoclasicismo, sin mayores posibilidades de continuidad, y el deseo de vivir en ambiente poético y propio, hizo que Alemania, Francia e Inglaterra, sobre todo, volviesen los ojos hacia el arte más exaltado y hermoso que había florecido en sus pueblos: el arte gótico. Se produjo, pues, en la época correspondiente al romanticismo literario un renacimiento de la arquitectura gótica que se generalizó en toda la Europa central, desde el primero hasta el último tercio del siglo pasado. Chateaubriand y Victor Hugo, en Francia, revivieron el sentido místico y la belleza del gótico, Walter Scott y Ruskin dieron a esa pasada arquitectura un atractivo vivo y misterioso que la hizo resurgir en Inglaterra, país que conservaba aún intacto el gusto por las formas tradicionales góticas en sus casas de campo. El palacio del Parlamento de Westminster fue construido entonces por sir Charles Barry en "estilo gótico isabelino". Viollet-le-Duc, en Francia, fue el verdadero redescubridor del gótico en cuanto a su arquitectura, sistemas constructivos y trascendencia histórica. Es interesante anotar que el arte gótico no había sido considerado, hasta entonces, en todo su extraordinario valor estético; ese honor le cupo al romanticismo. Se construyeron muchos edificios de estilo gótico en el mundo: templos, instituciones, residencias.

En los Estados Unidos se planteó, quién sabe si con más patetismo que en otras partes, por tratarse de un país nuevo, pujante, industrial y con exigencias inmediatas, el problema culminante de fines del siglo XIX; ni el gótico, ni el neoclásico, ni ninguna arquitectura tradicional podía adaptarse a las incipientes e imperiosas necesidades de la vida que con la industrialización, las reformas sociales, las técnicas de producción y los recientes materiales —el hierro— exigía otros organismos constructivos, formas adecuadas, una arquitectura por fuerza diferente y de una belleza en armonía con una nueva sensibilidad artística.

Se comprende que el problema, tan objetivo y real en los Estados Unidos por su vitalidad y juventud, no alcanzara allí la profundidad que tuvo en Europa donde

surgieron las grandes soluciones y directivas. En Francia, los pintores impresionistas terminaron el siglo XIX con un nuevo sentido del color y del espacio…

Las soluciones arquitectónicas se perfilaron y principiaron a abrirse paso a través del más caótico eclecticismo. Desde mediados del siglo XIX hasta hoy —en algunos lugares—, y teniendo como momento culminante el último cuarto del siglo XIX y primeros años del siglo XX, puede decirse que se construyó con las más variadas arquitecturas, incluyendo las orientales. En España, Gaudi por ejemplo, en su inconclusa iglesia de la Sagrada Familia en Barcelona, parece haber transformado el gótico en una extraordinaria y novedosa plasticidad escultórica que se proyecta hacia el futuro y que nos recuerda, al mismo tiempo, los templos de la India.

El neoclasicismo, como arquitectura de fondo, llegó todavía, en esos años, a ofrecer edificios de indiscutible valor: la Ópera de París, de admirable planta; el imponente Palacio de Justicia de Bruselas; el Reichstag de Berlín; las enormes estaciones ferroviarias americanas como la Grand Central y la Pennsylvania Station de Nueva York, ambas notables por su similitud con los tepidarios de las termas romanas, etc. En los Estados Unidos, los rascacielos, producto directo de nuevos factores comerciales y técnicos, se multiplicaron, adquiriendo sus estructuras prismáticas de acero los más variados disfraces: los había, hasta hace poco, con coronaciones de templos griegos, fachadas platerescas y renacentistas, techos y buhardas Luis XIII; en fin, siguiendo esta corriente, hace apenas 30 años, se construyó el Woolworth Building como una hermosa torre gótica.

Sin embargo, durante todo aquel siglo XIX de arquitectura calcada en formas pasadas, heterogéneas y sin posibilidades de futuro, se observó la marcha victoriosa que, desde fines del siglo XVIII, había emprendido la construcción metálica. De 1820 a 1840 pueden citarse importantes y novísimas obras de pura estructura férrea y vidriada como las Galerías de Orleáns, el Jardín Botánico de París y el Pabellón de Brighton en Inglaterra. Aparecieron puentes, almacenes, rascacielos puramente estructurales y curiosos ensayos de casas metálicas como las de James Bogardus en Nueva York. Henri Labrouste construyó la Biblioteca Nacional de París (1858-1868) con un extraordinario y hermoso juego de cúpulas de acero. Victor Baltard fue autor de les Halles (mercado) de París, y Eiffel y Boileau, de los almacenes del Bon Marché, ambos edificios de la misma época y notables por sus adelantos en la técnica constructiva del acero. Eiffel levantó su célebre Torre para la Exposición de París, en 1889, como un alarde de estructura metálica y estética moderna. Citaremos, por último, el célebre Palacio de Cristal de Londres y las famosas Exposiciones de París de 1885, 1887 y la más importante de 1889, donde se hizo gala de un dominio absoluto de las estructuras metálicas que cubrían espacios nunca vistos hasta entonces. Cierto es que sólo se trataba de esqueletos de acero que eran por lo general decorados o revestidos con las más diversas arquitecturas tradicionales, pero, en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del siglo XX, se notó un deseo de renovación, una voluntad realmente creadora de arquitectura adecuada a las nuevas necesidades y sensibilidad de la época que tuviera como elemento básico de construcción el hierro estructural. En Holanda, Horta y Berlage crearon el hermoso edificio de la Bolsa

de Amsterdam; sobrio, liso y noble, con sus muros de ladrillo y piedra, Adolfo Loos y Otto Wagner, en Viena, realizaron inquietantes composiciones urbanísticas en las que la arquitectura se funde con puentes y vías elevadas de ferrocarriles. Con el mismo espíritu, el italiano Antonio Sant'Elia proyectó la "Nuova Città". El urbanismo se planteó como un máximo problema de arquitectura. El Banco Nacional en Viena, de Otto Wagner, presenta ya nuevas y evidentes cualidades. La escuela de Darmstadt, en Alemania, se fundó para estudiar la plasmación libre y práctica de las formas, aún tradicionales, a la utilidad y conveniencias de la época. Entre las tendencias más interesantes para lograr una arquitectura apropiada a su función y a la construcción metálica, está la escuela americana de Chicago; sin mayores trabas tradicionales, con natural independencia, se construyeron rascacielos racionales y limpios, como por ejemplo, el Manhattan y el Marquette (1891-1894). De esta escuela naturalista procede el gran arquitecto americano Frank Lloyd Wright, quien, desde sus primeros trabajos (1887) sostiene su personalísmo sello.

2. El siglo xx

Ingresemos ahora en el siglo XX. Las soluciones anteriores no bastaban; el hierro no lograba ofrecer sino su magnífico esqueleto lleno de posibilidades, pero aún insuficiente para determinar, por sí solo, una nueva arquitectura. El *art nouveau* o *modern style* parecía prolongar la viruta metálica de los talleres de acero en la arquitectura y en la mueblería con sus molduras como serpentinas de alambre y sus recortes calados y secos como estampados en chapas de latón. El *art nouveau* fue, en el fondo, la trágica expresión espiritual del momento. Sus formas sueltas, delgadas y nerviosas, que nada tenían que ver con el fondo mismo de las cosas, indicaban que la vida se había separado del arte, que se había roto la unidad entre lo que se sentía y lo que se pensaba, que era necesario buscar otras formas y que éstas no podrían surgir sino de las nuevas exigencias producidas, sobre todo, por la Revolución Industrial, por la necesidad imperiosa de mayor luz, aire y circulación, de bienestar de las clases trabajadoras, de confort, rapidez e higiene. Estos factores constituyeron el alma misma de las nuevas formas y de los nuevos conceptos de espacio, de tiempo y de energía planteados por la ciencia y buscados, afanosamente, por el arte. Tal fue la búsqueda de los *fauves* o pintores expresionistas de 1900, que tuvo como consecuencia la difusión de dos tendencias pictóricas de gran trascendencia para la arquitectura y que prepararon sus cristalizaciones plásticas logradas, sobre todo, después de la primera Guerra Mundial: el cubismo, en primer término, y luego el futurismo. El cubismo construyó formas puras, geométricas en un espacio límpido. El futurismo hizo surgir las formas del correr, del prolongar, del vibrar de un espacio luminoso y dinámico. Expresiones nuevas de armonía espacial y de tiempo. Luego, concretando más estas búsquedas de lo esencial de la forma en el campo de lo constructible, el holandés Mondrian resolvió una serie de escuetas y bellas

relaciones gráficas de orden matemático y de utilización industrial y artística. Podríamos decir que estos poetas desconcertantes cantaron con su pintura y sus trazos lo simultáneo, nítido, transparente e instantáneo de aquello que la industria y la técnica producía de perfecto, práctico y aéreo: autos, aviones, radios, herramientas, etc. Crearon la nueva atmósfera en que debía desarrollarse la arquitectura moderna. Fue un arte conceptual, especulativo, fuera de la generalidad, pero heroico como una medicina que tuvo la virtud de sacudir, violentamente, la sensibilidad artística adormecida, paralizada por la saturación de formas usadas, y abrir de nuevo el camino de las formas puras de donde parten los grandes periodos del arte y de la arquitectura.

Racionalismo constructivo, funcionalismo de composición, realismo en suma, era lo que se pretendía. Pero faltaba algo importante, un material de construcción nuevo y adecuado con el que pudieran plasmarse, totalmente, estos conceptos, pues ya hemos visto que el hierro no era suficiente. Ese material fue el cemento armado. Sin la aparición casual y rápida tecnificación del cemento armado no hubiéramos tenido, en todo caso, la arquitectura que conocemos hoy como nueva. ¡Profundas y misteriosas coincidencias de la unidad espiritual y material de una época!

El cemento armado fue y es el material que se esperaba; tiene el cuerpo de la piedra y el alma del acero, es sólido y flexible, resistente y leve, puede dividir y contener el espacio mediante láminas aéreas y suspendidas.

El cemento armado fue, en principio, descubierto por un jardinero francés en 1868, Joseph Monier, al combinar el hierro y el cemento para fabricar macetas espaciosas y resistentes. Con anterioridad a esta aplicación, en 1855, el ingeniero Lambot había construido un barco de material análogo. Luego, en 1861, otro ingeniero, Coignet, preveía y proclamaba la incorporación del metal en el cemento como el sistema más apropiado para la construcción de techos, arcos, tubos, etc. Mas a pesar de estos dos nombres ilustres en la historia del cemento armado, el honor de haberlo introducido en el dominio industrial y el mérito de su aplicación práctica incumbe al jardinero Joseph Monier, quien dio su nombre al nuevo método constructivo.

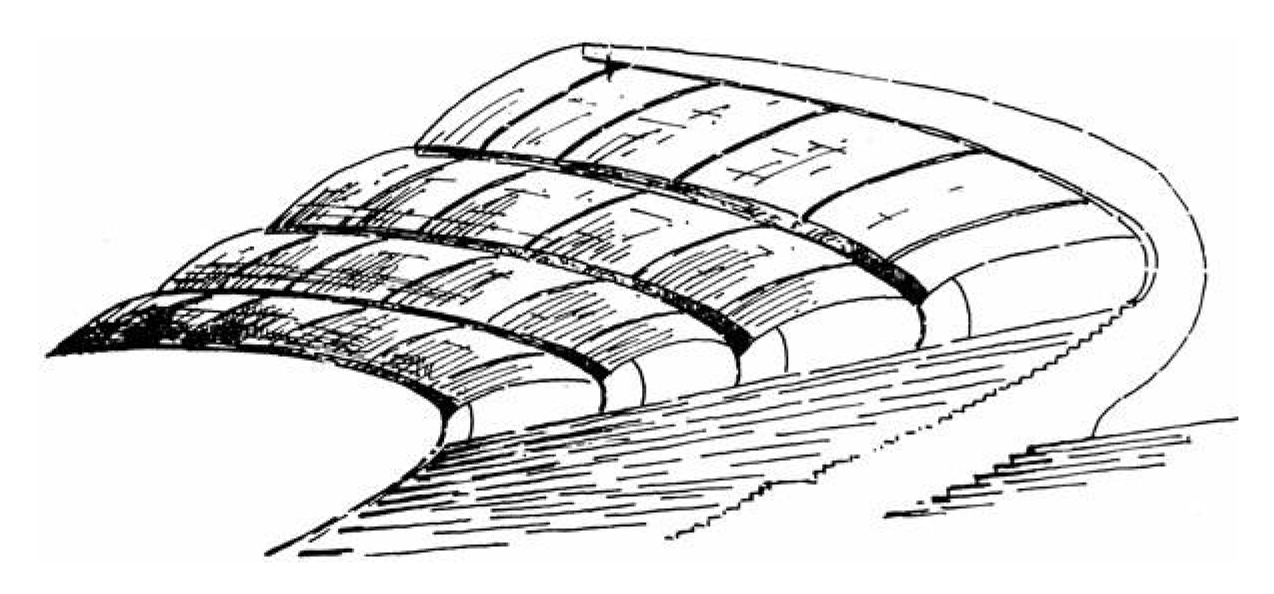


FIGURA V.1. *Voladizo en cemento armado.*

En 1880, la casa A. Wayas y Cía., de Berlín, tuvo el mérito de establecer las primeras reglas racionales para la aplicación del cemento armado.

En esa misma época, el americano W. F. Ward, siguiendo otro orden de ideas, hizo sus primeros ensayos en edificios contra incendio envolviendo, en cemento, las piezas metálicas de la construcción. Más adelante, en la exposición de París de 1889, se exhibieron tubos de cemento armado debidos al ingeniero Bordenave y un sistema para la construcción de techos con el mismo material, ideado por el ingeniero Cottancin.

Por fin, en 1892, Hennebique formulaba los métodos definitivos para la construcción del cemento armado al mismo tiempo que Coignet publicaba los procedimientos para calcular vigas, soportes, muros, etc., fabricados con dicho material.

A partir de entonces las posibilidades de aplicación del cemento armado se extendieron clara y ampliamente. De la confección de baldosas se pasó a la de todos los elementos de construcción industrial. Se hicieron grandes depósitos de agua, muros de contención y canalizaciones llegándose, resueltamente, a grandes obras públicas como los admirables y bellísimos puentes de Maillart en Suiza. Sólo faltaba la arquitectura en cemento armado para que este material llegase al máximo de su utilidad exhibiendo todas sus cualidades estéticas.

Antes de que veamos cuáles fueron los primeros pasos de la arquitectura hasta la primera Guerra Mundial de 1914, en que quedaron ya planteadas sus posibilidades artísticas, creemos indispensable, con el objeto de dar a conocer la diferencia fundamental que existe entre el cemento armado y los materiales adicionales, hacer una brevísima exposición de sus particularidades. Ante todo, la originalidad y característica del nuevo material consiste en que puede y debe someterse a la flexión con las mayores ventajas y con secciones muy reducidas, mientras que la piedra, el ladrillo y, en general, todos los materiales que se conocen de aparejo y albañilería, sólo pueden ser sometidos a esfuerzos de compresión. De ahí la enorme diferencia de formas estructurales entre la arquitectura tradicional y la nueva arquitectura.

Las secciones del cemento armado se determinan por el cálculo y sus formas se cristalizan previa una minuciosa colocación de armaduras en moldes de madera llamados *encofrados*. La construcción se hace, pues, puramente técnica y el arquitecto se confunde más que nunca con el ingeniero.

Los elementos constructivos pueden dividirse en piezas que trabajan a la flexión en sentido vertical y piezas que trabajan a la flexión en sentido horizontal. Postes y columnas pertenecen a la primera categoría, vigas con apoyos y volados, a la segunda. De ambas categorías se forma el básico y primer elemento constructivo y plástico: el marco estructural en cemento armado. La resistencia se halla por completo en los marcos estructurales, los muros no trabajan, son simples divisiones, pudiéndoseles suprimir en algunos casos para formar grandes vanos abiertos o vidriados, *característica ésta fundamental en la arquitectura moderna*. Los pisos y techos se construyen rellenando los espacios de viga a viga con ladrillos especiales, o bien armando losas que trabajan, a su vez, como una serie continua de pequeñas vigas apoyadas en sus extremos. En ambos casos, pisos y techos constituyen un solo elemento que puede volarse sin apoyos en uno de sus extremos, *otra característica fundamental de la arquitectura moderna*.

Como puede observarse, los techos son planos, terrazas que no necesitan ya, debido a su impermeabilidad, sino muy pequeñas inclinaciones para la evacuación de las aguas. Los techos inclinados se suprimen; las cornisas clásicas, provenientes de la piedra y de los tejados, desaparecen; el techo se convierte, en la mayoría de los casos, en azotea. Estas últimas características imprimen un sello y un ritmo especiales a la silueta de la edificación moderna. Con tales posibilidades se han realizado obras arquitectónicas definitivas del más vivo interés por su novedosa belleza técnica y armonía con las imperiosas y nuevas exigencias de la vida.

Con el cemento armado verificamos, una vez más, que a cada material le corresponde su arquitectura peculiar.

La evolución de la arquitectura del cemento armado desde los últimos años del siglo XIX hasta la primera Guerra Mundial fue, en sus más destacadas etapas, la siguiente:

La casa Hennebique construyó en Bélgica, en 1895, los talleres de tejidos Fluges, en los cuales toda la construcción está suspendida por una osamenta de delgados soportes de concreto armado, con grandes superficies de pisos libres, sin muros y con una fachada lisa y vidriada. La misma casa construyó la primera residencia con el nuevo material en 1899; la villa Hennebique, en Bourg-la-Reine, en los alrededores de París, con esqueleto resistente, techo en terraza y pisos volados en la fachada. Puede decirse que el propio material exigió, desde un principio, su forma arquitectónica. En 1901, Tony Garnier, Gran Premio de Roma en la Escuela de Bellas Artes de París, presentó su famoso proyecto de la “Ciudad Industrial”. En esta vasta creación, concebida en cemento armado con sentido estético y social, aparecen latentes todas las grandes directivas de la arquitectura moderna. Entre sus precursores debemos mencionar a Anatole de Baudot, quien, en 1894, levantó la primera iglesia en cemento armado, San Juan Evangelista, en Montmartre; y luego, a Henri Sauvage, con su casa escalonada, de tipo babilónico, de la calle Trétaigne en París, solución ésta de trascendencia urbanística adoptada hoy en las

grandes ciudades y, en particular, en los grandes retiros de los rascacielos modernos. Pero el honor de haber elevado el cemento armado a su alta categoría estética y monumental recae en Augusto Perret. En el edificio de departamentos que construyó en París en la calle Franklin y luego en el de los garages de la calle Ponthieu (1903-1905), se acusa con pureza y elegancia la estructura del cemento armado estableciéndose, definitivamente, una arquitectura nueva, llena de verdad y nobleza. Aparecieron entonces los primeros planos libres, elásticos.

Hemos observado el movimiento y trayectoria de la arquitectura del cemento armado en Francia, porque fue en Francia donde floreció y produjo sus primeros y más importantes frutos. Sin embargo, no debemos dejar de mencionar el aporte italiano en el proceso estético del nuevo material. Su participación, después de la guerra de 1914-1918, con las construcciones de las fábricas Fiat, casas obreras en Milán y la formación del grupo de vanguardia “La Casa Bella”, ha sido grande y ha impreso un sentido plástico y de formas nítidas a una arquitectura que, por oposición a la nórdica y esquelética del hierro, podríamos llamar latina.

Terminada la primera Guerra Mundial, avanzamos en una etapa de tendencias definidas y de grandes creaciones. El desarrollo de la “máquina” invadió la vida y excitó la imaginación, los conceptos espaciales del cubismo se afirmaron, el ritmo y el dinamismo de las artes primitivas se puso de moda, las obras de ingeniería llegaron a producir realizaciones bellísimas como las de los ya citados puentes de Maillart en Suiza y los hangares de Orly en Francia, los problemas sociales se vulgarizaron, el mundo, en fin, se encontró listo para ofrecer sus nuevas y definitivas expresiones arquitectónicas y enmarcar rumbos futuros a través de diferentes etapas: arquitectura racionalista, funcional, como eje general evolutivo; arquitectura humanista, que apareció como una reacción en 1928; arquitectura nacionalista, producto del totalitarismo político, y, por último, arquitectura de la posguerra actual que parece perfilarse hacia un naturalismo social con afirmación de los factores regionales.

Los grandes maestros de esta última época, que es la nuestra, son Augusto Perret y Le Corbusier en Francia; Walter Gropius en Alemania, y Frank Lloyd Wright en los Estados Unidos.

Consideremos, rápidamente, en cada país, los hechos y personalidades de mayor interés en la formación de la arquitectura actual.

En Alemania, después de los ya citados precursores austriacos, Adolfo Loos y Otto Wagner, puede citarse, después de la exposición de Düsseldorf de 1899, a un grupo de arquitectos opuestos al *art nouveau*, el *Werkbund*, escuela que preconizaba un estilo simple que valorizara los materiales y los elementos de fabricación industrial. Terminada la guerra de 1914-1918 se manifestó una tendencia, algo romántica, que buscaba la expresión decorativa y plástica en lo funcional. Pero uno de los grandes maestros contemporáneos de la nueva arquitectura, no solamente en Alemania sino en el mundo, fue y es Walter Gropius. Su doctrina procura determinar lo que debe ser esencial en la naturaleza de la construcción. Sus factorías Fagus en Ahnfeld del Leine y *Fabrik* en la exhibición del Werkbund, Colonia, entre los años 1911 y 1914, son ejemplos de

innovaciones constructivas con pilares internos y pisos volados, para que las grandes superficies metálicas y vidriadas de fachada no sean interrumpidas por elementos básicos estructurales. Hay una notable transparencia de lo interior a lo exterior, un concepto estético de superposición de espacio, de fusión, que recuerda a las abstracciones de un Picasso. Gropius creó la célebre escuela del Bauhaus en Dessau que tuvo por objetivo la unión del arte a la industria, la reducción de la construcción a elementos básicos y a relaciones esenciales, contemplando las exigencias del arte en la vida diaria y resolviendo los menores detalles constructivos. El edificio del Bauhaus, con sus "laboratorios de dibujo" y sus "cortinas de vidrio", fue un exponente de esta arquitectura de programas sociales, de utilización de elementos prefabricados y de juegos armoniosos de cubos brillantes y aéreos.

Paralelamente a esta trascendental escuela, los arquitectos Bruno y Max Taut construyeron, bajo avanzados principios, numerosos grupos de casas en los alrededores de Berlín. El nacional socialismo dio término a esta orientación y tipo de realizaciones en Alemania. Walter Gropius reside hoy en los Estados Unidos donde aún conserva su prestigio de innovador y de maestro.

En Francia, ya hemos visto cuáles fueron los principales precursores de la arquitectura del cemento armado, entre los que se destaca Augusto Perret. Las enseñanzas de Perret sirven aún, actualmente, como guías fundamentales de la arquitectura moderna. Decía que había que rendirle al cemento los mismos honores que se le rindieron a la piedra. Se refería al cemento armado y a la construcción de piedra en Francia que dio las catedrales góticas. Su concepto de la arquitectura actual no es el de un esteta ni el de un intelectual, sino el de un *bâtisseur*, el de un constructor sólido y fuerte que ve en el cemento armado una nueva verdad arquitectónica en relación con la época. Su arte, noble y claro, ha creado hermosas obras como el teatro de los Campos Elíseos en París, las iglesias de Raincy y de Montmagny, el teatro de la Exposición de Artes Decorativas en 1925, la sala de conciertos de la calle Cardinet y el edificio de Servicios Técnicos de la Marina en París. Además, numerosos edificios de departamentos y grandes conjuntos, como la actual reconstrucción de El Havre, expresan siempre su recia personalidad de gran artista y maestro de obras.

Carlos Eduardo Jeanneret —Le Corbusier—, nacido en la Suiza francesa, fue y es el genial inspirador y conductor de casi todo el movimiento arquitectónico juvenil de vanguardia desde 1922. Discípulo de Perret, en París, y de Peter Behrens, en Alemania, pintor cubista, viajero de curiosidad infatigable para "sacar claridad de lo confuso", ve en la arquitectura del cemento armado posibilidades plásticas de luz y de volumen que le son muy propias. Funde lo exterior con lo funcional y abierto del plano, que es lo que él llama *el matrimonio de los contornos,* y transforma el cemento armado en un material artístico, en volúmenes transparentes, suspendidos, flotantes. Su concepto de la arquitectura es maquinista, afirma que: "la casa es una máquina de vivir". En el fondo, sigue la tradición francesa de elegancia y precisión de formas con un material que le es familiar y grato. En su revista *L'Esprit Nouveau* proclamaba, desde 1927, sus patéticos y sugestivos principios que tuvieron una extraordinaria repercusión. Pueden resumirse sus

ideas en cinco puntos: el pilar necesario; independencia funcional entre el esqueleto y el mundo; plano libre; fachada libre; azotea-jardín. Sus obras son, relativamente, pocas: la célebre Villa Savoie en Poissy (1928-1930), considerada una obra de arte en su estilo; el Hospicio del Ejército de Salvación en París, o la Casa de Vidrio, con las más avanzadas instalaciones de ventilación mecánica e iluminación; el Pabellón Suizo en la ciudad universitaria de París; el taller de M. Ozenfant y algunas residencias en Auteuil; el discutido proyecto para el Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra, notable bajo muchos conceptos, pero que fue rechazado por un jurado académico; además varias obras y diversos proyectos de urbanismo en Argelia, Río de Janeiro, Marsella, etcétera.

Junto a Le Corbusier y Perret se destacan otros notables arquitectos modernos como Freyssinet, con su célebre proyecto para el Palacio de los Soviets en que un elegante arco parabólico de concreto armado suspende parte de la construcción; Mallet Stevens y André Lurçat, que han creado una importante escuela con un sentido menos abstracto y más humano de la arquitectura.

En Holanda las fábricas de Van Nelle en Rotterdam y el Sanatorio Sonnenstrahl, con sus grandes superficies lisas y vidriadas, constituyen imponentes expresiones de arquitectura racionalista. Brinkman, Van der Vlucht y sobre todo Oud, jefe del "estilo objetivo" creado por Gropius, son representantes destacados de este movimiento.

Suiza contribuyó notablemente al progreso de la arquitectura actual; fue como un crisol de las diversas tendencias venidas de Alemania y Francia. En el Sanatorio Schatzalp de Davos se inauguró, en gran escala, el techo-azotea en cemento armado con evacuación de agua en el interior del edificio. Maillart realizó prodigios en cemento armado, entre otros, los pisos suspendidos en sombrillas de cemento armado. El profesor Moser fue uno de los principales promotores de las nuevas tendencias estéticas en arquitectura.

Bélgica hizo intervenir, con sentido más práctico que abstracto, sus materiales tradicionales en la arquitectura funcional.

Suecia, Noruega, Dinamarca, bajo la influencia de los maestros modernos de Alemania, Francia y los Estados Unidos, han logrado realizaciones de importancia, en particular en barrios de habitaciones colectivas.

En Checoslovaquia, Jan Kotěra estableció una escuela de arquitectura que se destacaba como innovadora y nacional. La Caja de Ahorros y los Almacenes Bata en Praga son notables como ejemplos de dicha escuela.

En España, la inquietud por la arquitectura moderna se dejó sentir desde 1925. En Madrid, García Mercadal siguió a los maestros alemanes. En Barcelona y en el norte de España se formó, en 1928, una importante escuela de tipo más objetivo, más latino, que tuvo como jefe a José Luis Sert: el grupo Gatepal, de tendencia social, que enfocó la edificación de grandes barriadas de habitaciones obreras y que utilizó, sobre todo, el hierro como material de construcción.

En los Estados Unidos ya hemos visto cómo evolucionó el rascacielos, expresión propia y actual del factor económico de sus principales ciudades. Ha sido muy grande el progreso arquitectónico y plástico de estas inmensas estructuras metálicas. Bajo las

directivas de Frank Lloyd Wright, Harris, etc., los rascacielos han adquirido un sentido más bien urbanístico que arquitectónico, formando imponentes conjuntos como, por ejemplo, el Rockefeller Center. La figura principal de la arquitectura actual americana y una de las más extraordinarias del mundo por su fuerte personalidad es la de Frank Lloyd Wright, cuya originalidad depende en el fondo, y esto parece una paradoja, de su absoluto y genial naturalismo. Su arquitectura está hecha, sencillamente, para las necesidades y aspiraciones actuales de la vida y con base en los materiales de la región donde edifica. Su escuela es una constante lección de independencia donde la estética reside, sobre todo, en la comunión con la naturaleza. Es el gran romántico de la arquitectura de hoy. Desde sus primeras construcciones en Chicago (1892) hasta sus recientes proyectos como el de un museo en forma de torre en espiral en Nueva York, su soberana libertad para manejar, racionalmente, las formas espaciales ha sido siempre la misma. Residencias como la Isabel Roberts House en River Forest, Illinois; Robie House en Chicago; Suntop House y su célebre “Falling Water” en Pennsylvania, son modelos inéditos de lógica y de poesía arquitectónicas.

Entre muchos otros representantes actuales del naturalismo americano en la arquitectura moderna, pero más influido por las grandes directivas europeas, se destaca la personalidad de R. J. Neutra.

En Inglaterra, después de la primera Guerra Mundial, la arquitectura se ha ocupado en resolver programas sociales de habitaciones colectivas, llegando hoy a establecer toda una técnica estructural de grandes y finas losas de cemento armado que se montan vertical y horizontalmente para formar muros y pisos sin salientes de nervadura aparente.

Hacia 1928 se dejó sentir una reacción humanista que trató de contrarrestar los conceptos demasiado “maquinistas” de la arquitectura actual. El hombre no debía ser esclavo de su propia mecanización. Este movimiento surgió en Francia y hoy constituye una fuerte tendencia sostenida por arquitectos como Pacon, Sicles, Patout, Cassan, etcétera.

En cuanto a la arquitectura nacionalista, se comprende que alcanzara su principal desarrollo en los países totalitarios, habiendo llegado al apogeo en los años que precedieron a la segunda Guerra Mundial, sobre todo en Alemania e Italia.

En Alemania se disolvió el Bauhaus y se ordenó la creación de una nueva arquitectura alemana que siguiese las tradiciones de formas puramente germanas. Se creó la *Reichskunstkammer,* corporación de constructores que no admitía en su seno sino arquitectos de la tendencia estética exigida por el nacional-socialismo. Fuera de la pequeña casa individual, que no dejó de favorecerse, y de algunos edificios de carácter oficial, rígidos y de fuerte estilización medieval, no se produjo obra alguna de trascendencia histórica.

En Italia hubo más libertad de creación; el fascismo obligaba a una arquitectura moderna pero que tuviera el sello y la grandeza de la Roma imperial. Se realizaron trabajos urbanísticos de gran importancia como la creación de dos ciudades en las tierras pantanosas del Pontino: Sabaudia y Littoria. Se construyeron magníficos estadios como el de Roma y el tipo de edificios colectivos, como el del “Dopolavoro”, en que los

sindicatos de obreros, servicios del Fascio, organizaciones corporativas, teatros, sala de conferencia, etc., se reunían en una sola y armoniosa distribución que recuerda la de los clubes y casas colectivas soviéticas.

En Rusia, la arquitectura nacionalista se manifestó a través del imperativo social-comunista y ha pasado por tres etapas. De un gran dinamismo hasta 1923, con tendencias al simbolismo, pesada y desigual, siguió luego las directivas de la arquitectura occidental, las escuelas funcionales y objetivistas de Francia y Alemania. El concurso del Palacio de los Soviets en 1931, en que Freyssinet propuso un admirable exponente de estas escuelas abstractas, produjo una fuerte reacción; se consideró a la arquitectura racionalista europea como muy simplista y falta de contenido social. Hoy día la arquitectura soviética contempla soluciones a problemas de conjunto de edificios, masas homogéneas, que den la idea de sus agrupaciones humanas.

Los arquitectos nacionalistas españoles desechan la arquitectura puramente racionalista de las escuelas europeas por considerarla marxista. Buscan su inspiración en la adaptación de los progresos técnicos actuales a formas y monumentos de arquitectura española tradicional y en particular herreriana.

En los países de la América Latina, el Brasil se destaca por sus realizaciones arquitectónicas que, aunque aisladas, presentan mayor interés por su actual funcionalismo en relación con el clima caluroso, tropical, que requiere el agrado de la ventilación natural y la defensa del sol. Las enseñanzas de Le Corbusier han sido allí elocuentes. Arquitectos de talento como Oscar Niemeyer y Lucio Costa puede decirse que han formado una modalidad brasileña de arquitectura actual con la característica de las ventanas "rompe sol" y las frescas y coloridas superficies de azulejos. Son hermosos tipos de esta arquitectura el edificio de Educación Pública y el de la Asociación Brasileña de Imprentas en Rio de Janeiro, así como la pintoresca iglesia de Pampulha, que se fusiona en el paisaje selvático con un admirable sentido de arte primitivo.

México acusa en su avanzada arquitectura aspectos de un nacionalismo racial indígena que, si bien son algo doctrinarios, no dejan de tener originalidad y carácter. A Carlos Obregón Santacilia se le considera como a uno de los principales maestros del movimiento arquitectónico que ha colocado a México al día en las tendencias actuales.

En Argentina y Uruguay se han absorbido las directivas europeas de arquitectura moderna con equilibrio, homogeneidad y hasta abundancia, pero sin mayor relieve.

En Chile se observa una gran inquietud de renovación en los jóvenes arquitectos que esgrimen las más adelantadas teorías e ideas sin llegar aún a producciones de trascendencia.

En los demás países latinoamericanos aparecen ejemplos más o menos valiosos de la arquitectura de hoy. Existen grupos de tradicionalistas y de modernistas que luchan y producen, con frecuencia, obras más bien principistas que naturales.

El Perú, país de milenaria cultura indígena y de honda tradición española, aún latentes en la raza mestiza y en las costumbres, presenta una natural resistencia a las formas puramente funcionales y novedosas de la arquitectura actual. Sin embargo, ésta se abre camino poco a poco, incorporándose al medio ambiente por las exigencias de los nuevos

programas, que no admiten otra arquitectura, y por la actividad de la juventud de vanguardia organizada en la "Agrupación Espacio". Es de notar que la riqueza arquitectónica tradicional, en lo que a plásticas indígenas y coloniales se refiere, ha producido, incorporada a las nuevas tendencias y materiales, una arquitectura, en particular residencial, llena de encanto y de carácter propio.

Desde 1944, término de la segunda Guerra Mundial, se observa en los países directamente afectados por ella un retorno al naturalismo y a la humanización de la arquitectura como consecuencia de dos factores primordiales: el económico, que obliga a buscar en los propios lugares los recursos materiales más directos en lo que respecta a elementos de construcción y mano de obra; y el social, que tiende a independizar al hombre de la máquina que lo condujo al desastre. Las especulaciones de tipo conceptual, doctrinario, intelectual, en relación con la arquitectura presente, parecen ceder su lugar a la eterna y simple necesidad de construir de acuerdo con las exigencias de la vida y la sensibilidad de la época, sin mayores violencias ni lucubraciones. Parece como si ingresáramos a un periodo de paz arquitectónica que puede ser el principio de un nuevo, general y fecundo ciclo de arte.

APÉNDICE

Han pasado pocos años desde la última edición de este libro y creemos no habernos equivocado al haber dicho entonces que la arquitectura que tendríamos actualmente sería más naturalista, humana e independiente de estrictas normas doctrinarias de tipo funcional y racionalista. Ya la arquitectura es plenamente de nuestro siglo, se ha instalado cómoda y libremente en él, sin mayores luchas, y dando los frutos de su tiempo con abundancia y generosa variedad de formas y tendencias. Vemos ahora en esta arquitectura toda la riqueza de sus posibilidades características en programas industriales, comerciales y de vivienda, en las generalizaciones de sus grandes clásicos, en creaciones de índole religioso, cultural y administrativo, en aspectos regionales y hasta en líneas evolutivas, a veces sorprendentes, y que han culminado en obras de arte profundamente barrocas en lo más puro del espíritu y de la estructura actual, como la célebre iglesia de Rondchamps de Le Corbusier.

Ahora bien, esa misma diversidad y abundancia —triunfo de nuestro tiempo que lo afirma en sus nuevos espacios— parece proyectarse hacia tres perspectivas: una que satisface lo inmediato, lo económico, que busca el camino de menor resistencia y que lleva a la monotonía en la repetición de modelos, de fórmulas, de recetas ya establecidas y que se está fijando en academicismos. Otra, que es la que nos interesa particularmente porque es la que hace historia, y que nos ofrece continuamente el renacer y la originalidad de la arquitectura que vivimos. Y, por último, el enfoque urbanístico de grandes conjuntos, realizados de una pieza, como mundos plásticos; el caso de Brasilia.

Es, sobre todo, la segunda de estas perspectivas lo que nos toca observar y sintetizar en sus principales aspectos. ¿Cuáles son sus características de mayor interés? Las hay personales, de tipo individual muy elocuentes, de orden puramente estético, de asimilación plástica a medios y aun a formas tradicionales, de índole estrictamente social y producidas por los más evolucionados factores técnicos. En cada creación original de estos últimos años predomina alguno de los caracteres citados.

Una de las dominantes principales son los fundamentos decisivos que han dejado los viejos maestros de la arquitectura moderna: F. L. Wright, A. Perret, Le Corbusier, Gropius, Mies Van-der-Rohe, Nervi… Puede decirse que, salvo raras excepciones, debidas en parte a novedosos sistemas constructivos, la pluralidad de la arquitectura de nuestros días está hecha en torno de esas grandes figuras.

Al punto de vista estético, si bien el arte abstracto ha imperado en forma casi absoluta en la plástica arquitectónica, y ha dado y seguirá dando obras de arte como el Lever House o el Seagram de Nueva York, que es categórico en su pureza, lujo de material y excelsitud pitagórica, es del mayor interés observar cierta tendencia hacia realizaciones que armonizan con los ambientes y funciones de antiguas e históricas arquitecturas por medio de sus ritmos, escala, colorido, texturas y hasta motivos. La Embajada de los Estados Unidos en Atenas, de Walter Gropius, tiene el espíritu, la euritmia, la volumetría, los vacíos, los llenos y el mármol de un templo griego. La Universidad de Bagdad no sólo impresiona por su aspecto ondulante de formas persa-musulmanas sino por los mismos

elementos orgánicos de patios y vanos que son tomados de los genuinos sistemas de ventilación hechos de tupidos enrejados para el frescor y la sombra. Otro ejemplo notable es el del arquitecto japonés Kengo Tenge; en su City Hall de Karashiki expresa, en cemento armado, la vieja tradición japonesa de estructuras de madera en un magnífico y flamante equivalente estético. Luego, penetrando en lo hondo del pasado, a través de lo más moderno, nada puede ser más sugestivo que el convento dominicano de La Tourette, cerca de Lyon, por Le Corbusier, donde su arquitectura nos hace revivir espacios de la Edad Media y visiones de los lejanos monasterios bizantinos del Athos. En fin, los casos en este orden de tendencia arquitectónica se hacen cada vez más numerosos acentuándose, por otro lado, las influencias regionales y nacionales.

Creemos que ya ha pasado el ideal puramente tecnocrático de una internacionalización uniforme de la arquitectura.

Es de notarse, en ese sentido, el aumento de organismos y técnicas de conservación y restauración de monumentos históricos en los países más avanzados así como su respeto en los programas urbanísticos. La arquitectura de hoy, ya absolutamente diferenciada y dueña de sus dominios en todos los campos de la actividad humana, ha ocupado un sitio de honor en la historia del arte y parece rendirle homenaje a las demás épocas históricas que han expresado su verdad en belleza.

Hemos hablado de barroco al mencionar la iglesia de Rondchamps de Le Corbusier y ese barroco no es por cierto el único, muchos son los ejemplos donde la arquitectura moderna, tan racionalista al principio, crea formas plásticas y espacios con un sentido de modelado orgánico, ondulante, trascendente y fluido que está fuera de lo preciso y de lo útil y que llega a veces al signo y al símbolo. El estadio de hockey de la Universidad de Yale, de Eero Saarinen, la iglesia de Maria-Königin en Sarrebrück, de Rüdolf Schwarz, el mismo museo en espiral Salomón R. Guggenheim, de F. L. Wright, el Edificio Copán de Oscar Niemayer en São Paulo, que se despliega en forma de S como una inmensa cinta vertical, y las amplias sinuosidades urbanísticas de Les Courtilieres en Pantin, Francia, de Émile Aillaud, ¿no son, entre muchas otras, expresiones barrocas?

A este respecto no deja de ser algo desconcertante lo que declara el arquitecto Louis Kahan, considerado como un maestro de la arquitectura presente en los Estados Unidos; dice que él está en la tradición gótica y que “la forma hace surgir la función”. Hasta ahora nadie se había atrevido a alterar lo que siempre se ha tomado como un axioma de la arquitectura de nuestro siglo y es que, únicamente, la función determinaba la forma. Es el eterno juego entre fondo y forma. Aristóteles decía: la forma tiende al fondo…

Entre los factores técnicos que más influyen actualmente en la arquitectura debemos citar los elementos estructurales prefabricados, las cuberturas “cáscara” y regladas por tejidos geométricos, las construcciones suspendidas por determinados elementos de soporte y el concreto armado pretenso y precompreso.

El Palacio de los Deportes en Roma, de P. L. Nervi, es uno de los más hermosos y recientes ejemplos de grandes elementos estructurales prefabricados en concreto armado, ajustados y fraguados entre ellos para realizar un inmenso espacio cicular cubierto por una bóveda nervada y luminosa.

Las cuberturas "cáscara", que constituyen finas y uniformes superficies de concreto sabiamente armadas para que se sostengan libremente en sus pocos puntos de apoyo, determinan por lo general paraboloides o hiperboloides que se expresan con un sello inconfundible. Uno de los más célebres maestros de esos sistemas de cubertura es el ingeniero español Eduardo Torroja y una de sus obras recientes es el Mercado de Algeciras. En México, Félix Candela afirma su fama en esa especialidad con la iglesia de San José Obrero en Monterrey. Luego es de mencionarse a Eduardo Catalano, argentino, cuya ingeniosidad es bien conocida en la creación de ese tipo de cuberturas así como las de tejidos con elementos geométricos.

En lo que se refiere a construcciones suspendidas por determinados elementos o sistemas de apoyo, éstas se expresan elocuentemente como en el caso del Gran Hall de Raleigh, en California, donde un equilibrio simétrico de arcos estructurados en voladizo sostiene toda la techumbre y las superficies vidriadas del edificio. Luego, en la Exposición de Bruselas de 1958, el pabellón de Francia, del arquitecto G. Gillet, fue notable debido a su completa suspensión por un juego de agujas en V que se levantaban sobre un punto del terreno para sostener todo su peso. Los cantilever en T, como los del arquitecto Novarina en la Fuente de Evian, son otros tantos ejemplos.

El concreto armado pretenso y precompreso, que alcanza grandes luces y alturas con secciones reducidas, expresa su plástica en líneas muy esbeltas, novedosas y elegantes como en el caso del bello Edificio Pirelli en Milán de Gio Ponti.

En cuanto a materiales de construcción y de revestimiento no es mucho lo que éstos han podido influir en lo básico de la arquitectura reciente. Las herméticas y limpias superficies vidriadas, como las ventanas del Lever House y otros edificios acentúan y evidencian los paños tersos y brillantes de sus volúmenes prismáticos. La carpintería y planchas de aluminio generalizan e imprimen cada vez con más acierto su sello de nitidez y sobriedad en grandes superficies. El bronce, empleado por Mies Van-der-Rohe en los paneles y perfiles del Seagram Building, no deja de acentuar en ese famoso rascacielos su altiva nobleza. Las texturas de plástico deben también indicarse como nuevos y fecundos elementos para el tratamiento de muros, paños y alféizares.

No debemos olvidar en esta breve reseña la importancia que adquieren cada día los progresos del arte luminario en los ambientes arquitectónicos; en museos, salas de espectáculo, residencias, etc., donde la luz artificial se integra al valor estético y utilitario de los espacios como un nuevo elemento. Hablando de integración, tampoco dejemos de anotar que, durante estos últimos años, se ha observado una mayor compenetración arquitectónica con la pintura y la escultura en gratas composiciones de índole casi siempre abstracta.

En fin, para terminar este apéndice sobre arquitectura actual, digamos que existen tres aspectos dominantes que parecen estar al día:

1. Un marcado sentido social y urbanístico, no sólo en la vivienda —problema latente —, sino en toda clase de edificios.

2. El predominio del concreto armado como material de construcción en la plástica novedosa de espacios y volúmenes.

3. Una libertad prácticamente completa fuera de las exigencias estrictamente racionalistas y funcionales.

Esa libertad no deja de dar expresiones muy diferentes y contrarias como, por ejemplo, conjuntos urbanos del tipo Lincoln Center de Nueva York, de gran elegancia rítmica y lineal, que podríamos llamarla renacentista, y conjuntos, igualmente urbanos, de grandes y compactos bloques de concreto —mega arquitectura— con mayor voluntad de impacto masivo que de claridad y agrado. Por otro lado, la dureza del factor económico podría retardar aún el fresco desarrollo de la vivienda social. Así nos lo hace pensar Mathias Schreiber en el "Kölner Stadt-Anzeiger", del 27 de marzo de 1974, al criticar las inhóspitas torres nutridas de habitáculos estereotipados que se ven surgir en muchos países.

¿Cómo será la arquitectura dentro de unos 10 o 20 años? La multiplicidad de las técnicas de todo orden y la rapidez con que se desarrollan, si bien influirán en algunas de sus formas, no parece que pudieran alterar su fondo y su sello. Quién sabe si una fuerte reacción menos maquinista de la vida, que ya se siente, le dará a esa arquitectura algo de más cálido, colorido y humano.

ALGUNAS OBRAS CONSULTADAS

Augros, Paul, *Béton armé,* París, Ch. Massin et Cie, 1919.

Baroni, Constantino di, *Bramante,* Bergamo, Instituto Italiano d'arti grafiche, 1944.

Benoit, F., *L'architecture d'orient, médieval et moderne,* 3 vols., París, H. Laurens, 1912-33-34.

Boix Gené, José, *Arquitectura actual,* Barcelona, Ediciones Ceac, 1960.

Burckhardt, J., *La cultura del Renacimiento en Italia,* Buenos Aires, Losada, 1942.

Buschiazzo, Mario J., *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana,* Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1944.

Calzada, Andrés, *Historia de la arquitectura española,* Barcelona, Labor, 1933.

Champigneulle, Bernardè y Ache, Jean, *L'architecture du XXe siècle,* París, Presses Universitaires de France, 1962.

Cheney, Sheldon, *The new world architecture,* Londres.

Choisy, Auguste, *Histoire de L'architecture,* 2 vols., París, Georges Berenger, 1929.

Denis, Maurice, *Histoire de I'art religieux,* París, Flammarion, 1939.

Encyclopédie Française, vols. XVI y XVII, París, Comité de l'Encyclopédie Française, 1935.

Faure, Elie, *Histoire de l'art,* 4 vols. París, G. Crès & Cie., 1926.

Fergusson, J., *History of the modern styles of architecture,* 2 vols., Londres, John Murray, 1862-1874.

Fletcher Banister, *Historia de la arquitectura por el método comparado,* 3 vols., Barcelona, Canosa, 1928.

Focillon, Henri, *L'art d'occident,* París, Armand Colin, 1938.

Ghyka, Matila C., *Le nombre d'or,* 2 vols., París, Gallimard, 1931.

Giedion, Sigfried, *Space, time and architecture,* Cambridge, Harvard University Press, 1941.

———, A *decade of contemporary architecture,* Nueva York, Wittenborn.

———, *Walter cropius, l'homme et l'oeuvre,* París, Albert Morancé, 1954.

Guadet, J., *Éléments et théorie de l'architecture,* 4 vols., París, Librairie de la Construction Moderne, 1909.

Gutton, André, *Conversations sur l'architecture,* París, Vincent, Fréal & Cie.

Hautecoeur, Lois, *L'architecture française,* París, 1950, Editions Contemporaines.

Joedicke, Jurgen, *Architecture contemporaine,* Delpire.

Lampérez y Romea, V., *Historia de la arquitectura cristiana,* 2 vols., Barcelona, 1904.

Le Corbusier, *Vers une architecture,* París, G. Crès & Cie., 1925.

———, *Almanach d'architecture moderne,* París, G. Crès & Cie., 1925.

———, *Arquitectura de época maquinista,* Madrid, Revista de Occidente, 1928.

Loon, Hendrik W. van, *Las artes,* Barcelona, Luis Miranda, 1944.

Lozoya, Marqués de, *Historia del arte hispánico,* Barcelona, Salvat, 1931-1940.

Lurçat, André, *Formes, composition et lois d'harmonie,* 4 vols., París, Vincent, Fréal & Cie.

Martin, Henry, La *grammaire des styles,* 14 vols., París, R. Ducher, 1929.
Payró, Julio E., *Pintura moderna,* Buenos Aires, Poseidón, 1942.
Pijoan, José, *Historia del arte,* 3 vols., Barcelona, Salvat, 1914-1916.
Ramée, D., *Histoire générale de L'architecture,* París, Amyot, 1860-1862.
Reynold, Gonzague de, *La formation de l'Europe,* 5 vols., Montreux, W. Egloff, 1944.
Richard, Joseph, *L'art sacré moderne,* París, Arthaud, 1957.
Scully Jr., *L'architecture moderne,* París, Deux Mondes.
Schäfer, K., *La arquitectura de Occidente,* Barcelona, Labor, 1923.
Schubert, O., *Historia del arte barroco en España,* Madrid, Saturnino Calleja, 1924.
Sfaellos, Ch. A., *Le fonctionnalisme dans l'architecture contemporaine,* París, Vincent, Fréal et Cie., 1952.
Solá, Miguel, *Historia del arte hispanoamericano,* Barcelona, Salvat, 1935.
Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccelenti pittori, scultori e architettori,* Florencia, Lemonier, desde 1846.
Weisbach, Werner, *Arte barroco en Italia, Francia, Alemania y España,* Barcelona, Labor, 1934.
Whittick, Arnold, *European architecture in the twentieth century,* Londres, Crosby Lockwood & Son, Ltd., 1950.
Wölfflin, H., *Conceptos fundamentales en la historia del arte,* Madrid, Calpe, 1924.
Worringer, Guillermo, *La esencia del estilo gótico,* Madrid, Revista de Occidente, 1925.
———, *El arte egipcio,* Madrid, Revista de Occidente, 1927.
Wright, Frank Lloyd, *El futuro de la arquitectura,* Buenos Aires, Poseidón, 1953.
Zahar, Marcel, *L'architecture vivante,* París, L'Art Vovant, 1929.
Zevi, Bruno, *Aprendre a veir d'architecture,* París, Covier Forces Vives, Editions de Minuit, 1959.

ÍNDICE GENERAL

He aquí una obra original que ofrece un resumen del desarrollo de la arquitectura a partir del Egipto antiguo hasta la primera mitad del siglo XX. En sus páginas se acentúan los ejes principales en que se establece, con absoluta unidad, la historia de la arquitectura en Occidente, a la vez que se destacan sus más luminosas líneas de influencia en las diversas y básicas etapas de su evolución.

Los lectores encontrarán aquí claridad fundamental en la exposición y profundo dominio de la materia. En un apéndice que se refiere concretamente a las tendencias de su tiempo, Velarde señala las características de ese arte y la posible dirección que habría de tomar en el futuro inmediato. "La multiplicidad de las técnicas de todo orden y la rapidez con que se desarrollen —dice—, si bien influirán en algunas de sus formas, no parece que pudieran alterar su fondo y su sello."

www.fondodeculturaeconomica.com

Índice